



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Formuły persony lirycznej po 1968 roku : Pan Cogito i jego sukcesorzy

Author: Katarzyna Wyszynska

Citation style: Wyszynska Katarzyna. (2011). Formuły persony lirycznej po 1968 roku : Pan Cogito i jego sukcesorzy. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny
Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego
Zakład Literatury Współczesnej

Katarzyna Wszyńska

Formuły persony lirycznej po 1968 roku.

Pan Cogito i jego sukcesorzy

**Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. prof. UŚ Danuty Opackiej-Walasek**

Katowice 2011

Spis treści

SPIS TREŚCI	2
WYKAZ SKRÓTÓW	4
WSTĘP	5
 CZĘŚĆ I: <i>Persona liryczna</i> w perspektywie teoretycznoliterackiej	 8
 CZĘŚĆ II: Formuła <i>persony lirycznej</i> w poezji Zbigniewa Herberta	 35
 <i>Persona/persoma? Somatyzm Pana Cogito</i>	 <i>35</i>
<i>Herbert wobec Kartezjańskiej idei <i>res cogitans</i></i>	<i>38</i>
<i>Somatyzm Pana Cogito</i>	<i>51</i>
 CZĘŚĆ III Sukcesorzy Pana Cogito	 71
 <i>Kim jestem? Kim jest? N.N. Stanisława Barańczaka</i>	 <i>71</i>
<i>Szary człowiek w szarej rzeczywistości</i>	<i>74</i>
<i>Wobec Herbertowskiego Pana Cogito</i>	<i>76</i>
<i>Egzystencja sprowadzona do bycia „pomędzy”, czyli tragizm jednostki bolejącej nad niemożliwością tragedii</i>	<i>81</i>
 <i>Persony w poezji Ewy Lipskiej</i>	 <i>102</i>
<i>Schizofreniczne przestrzenie pacjenta Z.</i>	<i>104</i>
<i>Lekturowe przestrzenie pana Schmetterlinga</i>	<i>116</i>
<i>Galeria sukcesorów Pana Cogito</i>	<i>137</i>

Pan Cogito <i>à rebours</i> , czyli Madame Intuita	140
Jak daleko pada jabłko od jabłoni?	155
Dzieci „chciane” i „mniej chciane”	161
Blizsi sukcesorzy Pana Cogito	161
Gnykć Tadeusza Sławka	161
Biskup Jansen Krzysztofa Ćwiklińskiego	167
Marko Polo Roberta Gawłowskiego	171
Nikodem Jerzego Czarnoty	178
Krasnal Piotra Cieleśza	182
Samuel Budeuf Adama Kalbarczyka	187
Pusto Jerzego Suchanka	192
Pan Sum Ryszarda Horodeckiego	198
Dalsi sukcesorzy Pan Cogito	203
Sejmur Andrzeja Strąka	203
Haldern Aleksandra Jensi	207
Grzegorz Adama Sikorskiego	212
Jaskierko Dariusza Tomasza Lebiody	216
UWAGI KOŃCOWE	222
BIBLIOGRAFIA	225

WYKAZ SKRÓTÓW

SŚ	– <i>Struna światła</i> , Zbigniew Herbert [1956]
HPG	– <i>Hermes, pies i gwiazda</i> , Zbigniew Herbert [1957]
SP	– <i>Studium przedmiotu</i> , Zbigniew Herbert [1961]
N	– <i>Napis</i> , Zbigniew Herbert [1969]
PC	– <i>Pan Cogito</i> , Zbigniew Herbert [1974]
ROM	– <i>Raport z obłąkanego Miasta</i> , Zbigniew Herbert [1983]
EO	– <i>Elegia na odejście</i> , Zbigniew Herbert [1990]
R	– <i>Rovigo</i> , Zbigniew Herbert [1992]
EB	– <i>Epilog burzy</i> , Zbigniew Herbert [1998]
S	– <i>Co się zdarzyło Sejmurowi</i> , Andrzej Strąk [1984]
W	– <i>Węch</i> , Andrzej Strąk [1988]

WSTĘP

Już dawno stało się oczywiste, że pojawienie się w poezji Zbigniewa Herberta Pana Cogito było dla tej liryki wydarzeniem przełomowym. Z jednej strony wprowadzenie owej figury na literacką scenę zostało przez poetę przygotowane tak sumiennie i konsekwentnie (w pewnym sensie było zapowiadane już od debiutanckiego tomu, w którym można obserwować, znamieny dla późniejszych wierszy twórcy *Hermesa, psa i gwiazdy* zabieg rozszczepiania głosu na podmiot mówiący i bohaterów, o czym pisał chociażby Jerzy Kwiatkowski¹), że w zasadzie narodziny tej postaci nie mogły być dla czytelników i interpretatorów poezji Herberta zaskoczeniem. Z drugiej jednak strony, przyglądając się tak bogatej literaturze poświęconej Panu Cogito, ogromnej ilości krytycznych komentarzy mu poświęconych oraz jego niesłabnącej obecności i popularności we współczesnej poezji, nie potrafię oprzeć się wrażeniu, że możliwości poetyckiej artykulacji, wachlarz autokreacyjnych gestów, jaki poeta stworzył wprowadzając tę *personę liryczną* do literatury oraz jej wielka kariera, poświadczona liczbą poetyckich sukcesorów, być może przekroczyły oczekiwania, jakie wobec Pana Cogito miał sam fundator².

Dyskusja zainicjowana wydaniem piątego zbioru wierszy Herberta skupiała się jednak (i nadal skupia, co potwierdzają wciąż ukazujące się prace badawcze poświęcone twórczości fundatora Pana Cogito) nie tylko wokół funkcji, jakie poeta powierzył figurze lirycznej powołanej tutaj do życia i roli tej postaci w całym jego dorobku artystycznym. Pan Cogito stanowi wyzwanie tak dla historyków, jak i dla teoretyków literatury podejmujących liczne starania, by nazwać i opisać zastosowaną przez Herberta kategorię nadawczą.

¹ J. Kwiatkowski: *Nieźrównany Pan Cogito*. W: Tegoż: *Felietony poetyckie*. Kraków 1982.

² O „nadziejach” Herberta związanych z kreacją postaci Pana Cogito perspektywie prób przezwycięzania literackich wpływów, uwalniania się od głosów wcześniejszych poetów oraz osiągnięcia przez Herberta poetyckiej niezależności, a także możliwościach kontynuacji niezwykle ważnego dla liryki autora *Struny światła* motywu ocalenia pisze Mateusz Antoniuk (Zob.: M. Antoniuk: *Między tragiczną bagatelizacją a misją ocalonego. Zbigniew Herbert wobec poległych poetów*. W: *Spór i dialog. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseiści*. Red. J. M. Ruszar. Lublin 2006; M. Antoniuk: „Nie można żałować – gryzi piórkom”... *W poszukiwaniu poetyckiej formy funeralnej*. W: Tegoż: *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*. Kraków 2009).

Jedną z takich prób jest właśnie niniejsza rozprawa, traktująca o niezwykle reprezentatywnej we współczesnym literaturoznawstwie kategorii *persony lirycznej*, stanowiącej, w przekonaniu niektórych literaturoznawców, znak rozpoznawczy najnowszej poezji³. Co ciekawe, pomimo niekwestionowanej popularności, kategoria ta nie doczekała się ujęcia systematycznego. Choć występuje ona w wielu pracach krytycznych, stosowna jest niekonsekwentnie, a pojawiające się definicje niejednokrotnie pozostają ze sobą w sprzeczności. Taki stan rzeczy uniemożliwia traktowanie *persony lirycznej* jako narzędzia służącego do interpretacji i opisu literatury. Zaniepokojona tym (paradoksalnym) faktem, zdecydowałam przyjrzeć się problemowi nieco uważniej. Z tego względu pierwsza część rozprawy stanowi prezentację dotychczasowych (wybranych) głosów badaczy oraz sposobów funkcjonalizacji wspomnianej kategorii nadawczej, a w dalszej kolejności próbę ich uporządkowania i wyprowadzenia własnego rozumienia tej figury. Jednocześnie chcę podkreślić, że punktem wyjścia do badania *persony lirycznej* jako kategorii teoretycznoliterackiej jest dla mnie przede wszystkim poezja Zbigniewa Herberta, za wzorcową *personę liryczną* uznaję bowiem właśnie Pana Cogito.

Zgodnie z konstrukcją tematu praca ma trójdzielną kompozycję. Stosuję w niej głównie układ chronologiczny, gdyż ten wydaje mi się najbardziej neutralny, a jednocześnie pozwalający na systematyzację interesujących mnie zagadnień (od chronologii odstępuję tylko wtedy, gdy zestawiając odległe czasowo zjawiska, koncepcje, chcę szczególnie uwypuklić wyrazistość relacji łączących sukcesora z antenatem).

W części pierwszej, o czym wspomniałam, przeprowadzam ogląd *persony lirycznej* z perspektywy teoretycznoliterackiej.

Część druga jest poświęcona wybranym aspektom formuły Pana Cogito (*persona/pesoma*). Uprawomocniona najnowszymi badaniami⁴ dokonuję tutaj reinterpretacji kwestii *somatyzmu* Pana Cogito z uwzględnieniem problemu Kartezjańskiego dualizmu duszy i ciała.

Trzecia, najobszerniejsza, część prezentuje galerię wybranych sukcesorów Pana Cogito, pojawiających się w twórczości poetów przynależących do różnych pokoleń i formacji literackich. Występują tutaj postaci, które w sposób bardziej lub mniej jawny,

³ Zob. R. Nycz: *Osoba w nowoczesnej literaturze. Ślady obecności*. W: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*. Red. E. Balcerzan, W. Bolecki. Warszawa 2000.

⁴ Zob. J. Kopania: *Etyczny wymiar cielesności*. Kraków 2002; J. Kopania: *Szkice Kartezjańskie*. Kraków 2008; J. Kopania: *Cielesności jako konstytutywny osoby. Ujęcie Kartezjańskie* oraz: G. Mitrowski: *Kartezjańska teoria ciała*. W: *Terytorium i peryferia cielesności. Ciało w dyskursie filozoficznym*. Red. A. Kiepas, E. Struzik. Katowice 2010.

wskazują na zależność od swojego antenata, jednak bez względu na stopień owego pokrewieństwa, poświadczają jego „żywotność” oraz literacką rangę.

CZEŚĆ I

Persona liryczna w perspektywie teoretycznoliterackiej

Persona to bez wątpienia jedna z najbardziej popularnych i najczęściej stosowanych we współczesnym literaturoznawstwie kategorii. Swoista „moda na *persony*”, jeśli tak można określić obserwowaną w dzisiejszej nauce o literaturze, wyraźnie wzrastającą frekwencję tego pojęcia, a także zauważalną nobilitację obszaru badań, w którym ono znajduje zastosowanie⁵, ma co najmniej kilka przyczyn. Za te najważniejsze, wykraczające nawet poza obręb nauki o literaturze, wolno chyba uznać, silnie ożywające w ostatnich dziesięcioleciach XX wieku i na progu nowego stulecia, zainteresowania współczesnej humanistyki zagadnieniami tożsamości, poznania, samopoznania, a także znaczący rozwój i wzrost statusu antropologii, niepozostający bez wpływu tak na literaturoznawstwo, jak i szeroko pojmowane nauki humanistyczne⁶. Z tego względu *persona*, traktowana najczęściej jako odautorska maska, czasami też fikcyjna osoba, stworzona na potrzeby komunikacji z czytelnikiem i światem, najogólniej – marker autokreacyjnych gestów, skomplikowanych relacji spajających empirycznego twórcę z tekstowymi instancjami mówiącymi, a także szeroko rozumiana *personologia* coraz silniej wzbudzają badawczą ciekawość⁷. Jak podkreśla Ryszard Nycz,

⁵ Najszersze znaczenie *personologii* zaproponowała Anna Łebkowska. W jej ujęciu *personologia* obejmuje obszerny dział wiedzy teoretycznoliterackiej, koncentrujący się wokół kwestii postaci literackiej (Zob.: A. Łebkowska: *Postać w perspektywie współczesnego dyskursu o narracji*. „Ruch Literacki” 2002, z. 3; przedr. W: A. Łebkowska: *Empatia. O literackich narracjach XX i XXI wieku*. Kraków 2008).

Inne, węższe rozumienie tego pojęcia, a także sposoby pojmowania kategorii *persony* przez wybranych literaturoznawców przedstawię w dalszej części niniejszego rozdziału.

⁶ Zob. A. Łebkowska: *Między antropologią literatury i antropologią literacką*. W: Tejże: *Empatia. O literackich narracjach XX i XXI wieku*...

⁷ We wspomnianym artykule poświęconym postaci literackiej Łebkowska wyraźnie zaznacza, że szczególnie frapujące są badania „[...] takich konstruktów literackiej osoby, które nie tyle eksponują rozróżnienie między postacią utekstowaną i antropomimetyczną, ile ujawniają tekstualność, nie wykluczając personalności – konstruktów, które te dwa wymiary utrzymują na krawędziach nierozstrzygalności” (A. Łebkowska: *Postać w perspektywie współczesnego dyskursu o narracji*..., s. 251).

w artykule poświęconym sposobom funkcjonowania i poszukiwaniu śladów obecności autora w tekstach literackich schyłku XX wieku, zagadnienie statusu osoby w dziele literackim nie tylko przestało być aktualne (nawet w obliczu takich koncepcji jak Barthesowska „Śmierć autora”), lecz staje się coraz bardziej doniosłe⁸. Tymczasem obecność *persony* (*person*) należy uznać, wg wspomnianego badacza, za atrybut najnowszej poezji. Nycz pisze:

„W poezji chodzi nie tylko o eksponowanie autentycznej ekspresji piszącego, ale o budowanie figury lirycznego podmiotu poprzez siatkę odniesień do biograficznych szczegółów i historycznego świata indywidualnego doświadczenia. A może przede wszystkim o traktowanie fikcyjnych *person*, tego znaku rozpoznawczego nowoczesnej liryki jako istotnych ról czy aspektów realnej osoby pisarza – przypadek późnej twórczości Herberta (coraz bardziej autobiograficznych wcieleń Pana Cogito) jest szczególnie wymowny, ale nie jedyny”⁹

Zainteresowanie statusem osoby nie ogranicza się jednak wyłącznie do liryki. Również na terenie prozy pojawiły się ostatnio stosunkowo nowe koncepcje badania i opisywania postaci. W 2007 roku ukazała się książka Magdaleny Janowskiej – *Postać – człowiek – charakter. Modernistyczna personologia w twórczości Zofii Nałkowskiej*, w której badaczka przygląda się bohaterom prozy autorki *Granicy* przez pryzmat konkretnej teorii osobowości – tytułowej *personologii*. W słowie wstępnym do właściwych rozważań Janowska w ten sposób przedstawia stosowaną dalej koncepcję:

⁸ Zob. R. Nycz: *Osoba w nowoczesnej literaturze. Ślady obecności*. W: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej...*, s. 7-12.

Na wzrastające zainteresowania problemem „ja” autorskiego i „ja” tekstowego wskazuje również Janina Abramowska, która podkreśla że we współczesnej literaturze autor „nachalnie pcha się do tekstu, już nie tylko jako podmiot nadawczy, ale jako prywatna osoba – z duszą i ciałem” (J. Abramowska: *Podmiot – Osoba – Autor*. W: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa 2002, s. 112; Zob. też: J. Abramowska: *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*. W: *Ja, Autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*. Red. D. Śnieżko. Warszawa 1996) oraz Andrzej Zawadzki (Zob.: A. Zawadzki: *Autor. Podmiot literacki*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006).

⁹ R. Nycz: *Osoba w nowoczesnej literaturze. Ślady obecności...*, s. 18.

O coraz większej nobilitacji *personologii literaturoznawczej* nasilającej się systematycznie w ostatnich dekadach XX wieku i na początku nowego stulecia, jako istotnym markerze przemian zachodzących we współczesnym literaturoznawstwie, pisze również Anna Łebkowska. Według badaczki szeroko rozumiany nurt badań nad kategorią postaci literackiej, czy w ogóle problemu osoby w literaturze (triada badacz-autor-bohater) zyskuje coraz szerszy krąg zainteresowanych. Łebkowska podkreśla, że wszechobecne we współczesnej humanistyce nastawienie na „innego” sprawia, iż *persona* staje się bohaterem badań w wielu dziedzinach i kręgach zagadnień. Według niej szczególnie znacząco „współgrają ze sobą dwa powroty: kategorii autora i kategorii postaci, dokładniej rzecz ujmując, „ja” tekstowe ujmowane jest jako figura, jako postać właśnie” (A. Łebkowska: *Postać w perspektywie współczesnego dyskursu o narracji...*, s. 251). Wśród najważniejszych przyczyn takiego stanu rzeczy badaczka wymienia przede wszystkim „dzisiejszą antropologizację całej humanistyki”, a w związku z tym ożywienie ponaddiscyplinarne dyskursu o kategorii antropologicznie pojmowanej osoby (etyka, psychologia, socjologia, polityka, problemy płci kulturowej, etniczności, ideologii itd.). To z kolei nie pozostaje bez wpływu na „przeobrażenia w krajobrazie nauki o literaturze, w tym także zmiany paradygmatu teoretycznoliterackiego”, jak również powoduje „metamorfozy w obrębie narratologii” (Zob.: A. Łebkowska: *Postać w perspektywie współczesnego dyskursu o narracji...*).

„Termin *personologia* (łac. *persona*, ang. *person* – osoba) pożyczam od Henry’ego Murraya, który określenie to nadał jednej z teorii osobowości, akcentującej przede wszystkim indywidualny wymiar organizmu ludzkiego i wartość czynności obserwacyjnych w formułowaniu kompleksowych wniosków na temat natury ludzkiej. [...] Przez <<personologię>> rozumiem [...] jedną z modernistycznych koncepcji podmiotowości, łączącą opis postaci literackiej z podmiotowością człowieka w ogóle”.

[...]

„Zgodnie z przyjętą przeze mnie definicją <<personologia>> sytuuje się w kręgu rozmaitych koncepcji umieszczonych w centrum zainteresowania samą kategorią osoby. Są to koncepcje wchodzące w zakres szeroko rozumianej filozofii człowieka zarówno w jej ujęciu antropologicznym, jak i psychologicznym lub socjologicznym. W grupie rozmaitych propozycji typologicznych i koncepcji człowieka, od ujęć egzystencjalnych poczynając, na personalistycznych i fenomenologicznych kończąc, <<personologia>> jest koncepcją osoby ludzkiej akceptującą całościowy charakter zachowania ludzkiego oraz analizującą związek pomiędzy konkretnymi zachowaniami człowieka a jego kompleksowym portretem”¹⁰

Warto dodać, że termin *personologia* stosowany jest nie tylko dla określenia scharakteryzowanego wyżej, dość wąskiego, bo związanego z konkretną osobowościową teorią Henry’ego Murraya, ujęcia Janowskiej. W znaczeniu znacznie szerszym (dla nazwania obszernego działu wiedzy teoretycznoliterackiej koncentrującego się wokół kwestii postaci literackiej) wprowadziła go do nauki o literaturze Anna Łebkowska¹¹. A zatem *persona*, *personologia* przyjęły się i funkcjonują w literaturoznawstwie jako nowe, atrakcyjne kategorie opisu obok brzmiących już nieco staromodnie określeń „podmiot lityczny”, „postać literacka”, „bohater literacki”, „ja mówiące” itd.

Wątpliwości i obawy budzi jednak następująca kwestia – o ile stosowane do analizowania prozy formuły *persona* i *personologia* doczekały się należytej charakterystyki, dzięki której stały się użytecznymi i sprawnie działającymi narzędziami, tak *persona liryczna* wciąż wywołuje niejednoznaczne skojarzenia i domaga się krytycznego, precyzującego ujęcia. Popularność *persony* przy charakteryzowaniu poezji nie idzie w parze z próbami wyjaśnienia tego pojęcia, sprecyzowania celu i sposobu jego zastosowania czy sfunkcjonalizowania. O *personie* pisze się coraz częściej, ale raczej zdawkowo. Ponadto, określenie *persona liryczna* jest traktowane przez badaczy bardzo swobodnie. Omawiana kategoria funkcjonuje w krytycznych zapisach równocześnie jako (wymieniam tylko

¹⁰ M. Janowska: *Postać-człowiek- charakter. Modernistyczna pesonologia w twórczości Zofii Nałkowskiej*. Kraków 2007, s. 5-6.

¹¹ A. Łebkowska: *Postać w perspektywie współczesnego dyskursu o narracji...* .

najczęstsze zastosowania i niektóre nazwiska literaturoznawców) maska (i to zarówno w szerokim, jak i węższym znaczeniu – maska pośmiertna, maska teatralna, maska skrywająca, maska odsłaniająca, uwypuklająca pewne cechy – Joanna Zach, Stanisław Barańczak, Adam Workowski), jako osobowość tekstowa (Ryszard Przybylski, Jarosław Marek Rymkiewicz), „ja liryczne”, „podmiot liryczny” (Anna Nasiłowska, Mateusz Antoniuk), głos poety (Ryszard Przybylski, Jarosław Marek Rymkiewicz), czy wreszcie jako każda wypowiedź zapisana wierszem i istniejąca w wiecznym tu i teraz (Ryszard Przybylski).

Jedną z głównych przyczyn zaistniałej sytuacji – mam na myśli różnorodność użycie kategorii *persony lirycznej* – jest, w moim odczuciu, bogaty repertuar znaczeń, jaki przypisują *personie* słowniki oraz bardzo dowolne wykorzystywanie tych semantycznych możliwości przez interpretatorów mowy wiązanej. Przykładowo *Słownik polsko-laciński* Kazimierza Kumanieckiego odnotowuje aż dziewięć znaczeń tego leksemu. Hasło *persona* zostało w nim opracowane następująco: „*persona, ae* – maska, (w dramacie) rola, charakter, osoba; (w życiu) charakter, rola, stanowisko, stan, godność; osoba, osobistość”¹². Literaturoznawcy, w zależności od potrzeb, wybierali z szeregu dostępnych definicji swobodnie, raczej ich nie hierarchizując i nie porządkując, zazwyczaj jednak poprzedzając właściwy wywód jedynie lapidarnym objaśnieniem typu: *personę* traktuję, zgodnie z łacińskim źródłosłowem, jako maskę teatralną, czy osobowość tekstową itd. Tym samym *persona liryczna* (jako kategoria literacka) stała się niemal tak samo wieloznaczna, jak łacińskie określenie *persona*, odnoszące się przecież nie tylko do zjawisk literackich.

Poszukując wyjścia z problemu nazbyt może dowolnego i wielorakiego aplikowania kategorii *persony* w badaniach nad poezją, przyjrzałam się dokładniej kilku różnym sposobom funkcjonowania i traktowania *persony* przez różnych interpretatorów, zadając sobie jednocześnie pytanie, czy w tej wieloznaczności tkwi jakaś metoda i czy można pokusić się o próbę uporządkowania zakresu tej kategorii, znalezienia i opisanie formuł (formuły) *persony* o, w miarę możliwości, jasno i precyzyjnie zakreślonych granicach. Oczywiście, chcę podkreślić, że mam głęboką świadomość, iż zamierzenie stworzenia i zaprezentowania absolutnej, całkowicie jednoznacznej i jedynej definicji *persony lirycznej* skazane jest na niepowodzenie. Nawet jeśli takie narzędzie dałoby się wypreparować, z pewnością nie miałyby ono zastosowania w analizowaniu i opisywaniu poezji, choćby z tego względu, że pewne, niezachwiane „jestestwo”, twardy, jednoznaczny byt są w liryce z reguły

¹² *Słownik polsko-laciński*. Oprac. K. Kumaniecki. Warszawa 1975, s. 368.

(i na szczęście) niemożliwe, a na pewno niepożądane. Tym samym sztucznie skonstruowany „przyrząd badawczy” byłby bezużyteczny.

Cel, jaki sobie postawiłam zajmując się w tym rozdziale zagadnieniem *persony* od strony bardziej teoretycznej, to przywołanie ważnych i znaczących wypowiedzi na jej temat, wydestylowanie tych ujęć, które głównie przyczyniają się do powstania semantycznego chaosu wokół omawianej kategorii, wreszcie uporządkowanie i wyprowadzenie z tego obszaru badań mojego rozumienia *persony lirycznej*.

Oddaję zatem głos badaczom i teoretykom, którzy w swych krytycznych wywodach zajmowali się dyskutowaną tu kwestią czy też stosowali omawianą kategorię przy interpretacji poezji¹³.

Przywołam opinie kilku osób. Zastanawiając się nad kryterium, które pozwoli je usystematyzować, pomyślałam w pierwszej chwili o układzie alfabetycznym – najprostszym i zarazem najbardziej neutralnym. Ostatecznie jednak zrezygnowałam z takiego porządku obawiając się, że może on wprowadzić do moich rozważań chaos, który przecież staram się ogarnąć. Ujęcie odpowiadające alfabetowi, uchylające hierarchizowanie problemowe, uniemożliwiłoby zestawienie koncepcji podobnych, w pewnych punktach zbieżnych oraz przeciwstawienie im tych podejmujących interesujące mnie zagadnienie odmiennie. Tymczasem mam wrażenie, że wszystkie zebrane przeze mnie wypowiedzi dotyczące *persony lirycznej* można rozdzielić na trzy zasadnicze grupy – pierwsza obejmuje koncepcje niezależne od teorii Karola Gustawa Junga (i jego uczniów), którzy spopularyzowali pojęcie *persony* na terenie psychologii, co w konsekwencji przyczyniło się do upowszechnienia tej figury w literaturoznawstwie, druga zbiera głosy odwołujące się i korzystające przy formułowaniu tego terminu z ustaleń szwajcarskiego psychiatry, wreszcie trzecia – prezentuje zapiski autorów, którzy w celu wyjaśnienia tej kategorii powracają do greckiego i łacińskiego źródłosłowa.

Zacznę od pierwszej grupy, a konkretnie od publikacji, która już tytułem wpisuje się w dyskusję nad interesującym mnie tematem. W 2000 roku ukazała się praca Anny Nasiłowskiej zatytułowana *Persona liryczna*. W tym obszernym, liczącym bez mała trzysta stron zbiorze szkiców połączonych naczelnym celem, jaki stanowiło, według zamysłu autorki,

¹³ Prezentuję jedynie głosy wybranych badaczy na temat omawianej kategorii (przedstawienie wszystkich użyć byłoby niemożliwe). Dokonując selekcji kieruję się w pierwszej kolejności rangą przywoływanych uwag w dyskusji na interesujący mnie temat (mam tu na myśli fakt przywoływania opinii literaturoznawców, w których *persona* jest tematem naczelnym, np. rozprawa A. Nasiłowskiej), a ponadto cytuję fragmenty tekstów, gdzie *persona* służy do opisu, nazwania pewnych zjawisk, bytów literackich (chcąc pokazać różnorodność użyć tej kategorii).

„poszukiwanie formuły dla nowoczesnej podmiotowości”¹⁴, Nasiłowska podejmuje próbę objaśnienia tytułowej kategorii i zaprezentowania sposobu jej funkcjonalizacji. Niestety, efekt tych starań jest, według mnie, nie do końca zadowalający. Największy problemem stanowi w tej rozprawie niekonsekwencja badaczki w definiowaniu i stosowaniu *persony lirycznej*.

Poniżej zestawiam kilka wybranych wyimków z rozprawy obrazujących ujęcie (ujęcia) przedstawione we wspomnianej pracy i opatruję je komentarzami:

[1] „<Ja> pojawiające się tekście traktuję jako <<personę>> zgodnie z łacińskim znaczeniem tego słowa, które oznacza przede wszystkim maskę, wcielenie, a dopiero w dalszych znaczeniach: charakter, rolę, stanowisko – i wreszcie na końcu: osobę. <<Ja>> dość często uznaje się za pewnik, tymczasem jest ono formą. <<Ja>> liryczne jest formą po pierwsze dlatego, że zakłada werbalizację, jest tekstowe. Po drugie – co mocno podkreślałam w moich rozważaniach i analizach – jest ono określone historycznie, związane z epoką i jej założeniami ideowymi. Pisząc *ego* – mam na myśli psychologię jednostki, konkretny podmiot. Tego pojęcia używam zresztą rzadko. Pisząc <<ja>> - odwołuje się do formy tekstowej; *persony* testu. Bliskie mi jest nawet traktowanie <<ja>> jako tropu. To ostatnie, retoryczne określenie proponował Ryszard Nycz w książce *Język modernizmu* [...]. W poezji modernistycznej <<ja>> najczęściej przybiera formę kreacji personalnej: zakłada się, że do odszyfrowania znaczeń tekstu konieczne jest zrekonstruowanie wyobrażeń o wypowiadającym, odcyfrowanie jego wizerunku. W literaturze XX wieku *persona* tekstu odrywa się od autora i uniwersalizuje, tracąc jednocześnie absolutystyczny charakter” (s. 6)¹⁵.

We fragmencie pierwszym, pomieszczonym we wstępie do rozważań Nasiłowska objaśnia, czym jest dla niej *persona liryczna*. W ujęciu badaczki *persona* to występujące w tekstach poetyckich „ja”, które traktuje głównie jako maskę (kierując się łacińskim źródłosłowem), w ostateczności zaś osobę. Nasiłowska wyraźnie podkreśla, że *persona* jest bytem wyłącznie tekstowym, a więc pozbawionym wszelkich śladów empirycznego autora. Badaczka wprowadza ponadto psychologiczną kategorię *ego*, z którą utożsamia konkretny podmiot. Takie rozwiązanie służy wyraźnemu rozróżnieniu i oddzieleniu tych dwóch odrębnych, wg autorki studium, kategorii. Tyle informacji na temat *persony* zawiera odautorski wstęp. Pomieszczona tu definicja, choć dość lapidarna i niezbyt wyczerpująca (biorąc pod uwagę fakt, że *persona liryczna* jest w pracy Nasiłowskiej zagadnieniem tytułowym), rozpatrywana w odosobnieniu, bez kolejnych przywołanych fragmentów rozprawy, zdaje się akceptowalna. Zastrzeżenia budzi wprowadzenie celowości wprowadzania pojęcia *persona* dla nazwania bytu już istniejącego („ja” lirycznego), ale taki zabieg można

¹⁴ A. Nasiłowska: *Persona liryczna*. Warszawa 2000. s. 5.

¹⁵ Wszystkie przywołane fragmenty rozprawy Anny Nasiłowskiej pochodzą z wydania: A. Nasiłowska: *Persona liryczna*. Warszawa 2000.

próbować wytłumaczyć chęcią wyraźnego oddzielenia przez autorkę potrzebnych jej narzędzi: „ja” i *ego*, dzięki zastosowaniu zupełnie odmiennej nazwy dla pierwszego z nich w celu uniknięcia ewentualnego mieszania tych dwu kategorii. Największy problem pojawia się natomiast wtedy, gdy porównać skonstruowaną we wstępie definicję z użyciami i dookreśleniami *persony lirycznej*, występującymi w dalszych wywodach. Mam wrażenie, że każdy kolejny, cytowany fragment zamiast wyjaśniać, precyzować, uściślać dyskutowaną kwestię, burzy i zaciera to, co zostało opisane wcześniej. Co więcej, przywołane wypowiedzi bywają sprzeczne, wykluczają się wzajemnie. Zestawiając wybrane wyimki pozwolę sobie wypunktować najbardziej widoczne niekonsekwencje:

[2] „Rekonstrukcja kategorii <<ja>> lirycznego w różnych utworach tego samego autora i konstruowanie z nich immanentnego portretu psychologicznego, odczytywanie wpisanej w nie konsekwentnej koncepcji podmiotowości staje się jednym z uprawnionych i stosowanych bardzo często sposobów lektury. Odtwarza się dzieje owej *persony lirycznej* poczynając od wczesnych wierszy danego autora po dojrzałość, wyznacza etapy przekształceń i kulminacji, gdy <<ja>> włada samodzielnie obszerną sferą wyobraźni. Zwrot ku podmiotowości ma jednocześnie ważne implikacje teoretyczne: wiąże kategorię <<ja>> lirycznego z interpretacją dokonywaną przez czytelnika” (s. 24).

[3] „Poeta może używać zaimka <<ja>> do skonstruowania w tekście pewnego planu psychologicznego, odniesienia do całości przedstawionych przeżyć i wtedy mówimy o <<ja>> lirycznym, co jest w historii poezji dość młode i dawniej nie było w tego typu wypowiedzi niezbędne. <<Ja liryczne>> to bycie zredukowane do realizacji w konkretnym tekście. To także – dla współczesnego człowieka – forma przeżywania bardzo trwała, dana z góry, gotowa, a zarazem jeden z najważniejszych warunków sensowności tekstu literackiego, oczywisty zwłaszcza wobec poezji, która objawi się jako ważne świadectwo świadomości, o ile tak właśnie zostanie zrozumiana przez czytelnika, ciekawego spotkania z innym <<ja>>. Warunkiem koniecznym jest spotkanie czytelnika gotowego zrekonstruować *personę* tekstu” (s. 31).

[4] „Liryzm to pewna forma duchowości, przejawiającej się w dziele poetyckim, duchowości zorganizowanej wokół artystycznego <ja>, które ujawnia się w intymnym wyznaniu. <Ja> liryczne jest *personą* tekstu. To postawa konfesyjna, która wydaje nam się przeciwstawieństwem surowego intelektualizmu, w którym <ja> wydaje się nieobecne, ustępuje logice wywodu, argumentom” (s. 60).

Nietrudno zauważyć, że w zacytowanej wcześniej wstępnej ([1]) definicji autorka podkreśla, że *persona* to byt wyłącznie tekstowy, przypominający trop w koncepcji Ryszarda Nycza, zatem czysto abstrakcyjny. Tymczasem w przywołanych powyżej wypowiedziach [2], [3] i [4] Nasiłowska wspomina o konstruowaniu na podstawie śledzenia ewolucji *persony* „immanentnego portretu psychologicznego” poety, „pewnego planu psychologicznego”, czy

też „postawie konfesyjnej” i „intymnym wyznaniu”. Rozumienie *persony* w kategoriach tropu wyklucza, jak wiadomo, możliwość rekonstruowania w oparciu o jej przemiany jakiegokolwiek obrazu autora empirycznego. Te kategorie są przecież nieprzystawalne, na co wcześniej badaczka sama zwraca uwagę, powołując się na odpowiedni fragment rozprawy Nycza: „[...] w literaturze XX wieku persona tekstu odrywa się od autora i uniwersalizuje”.

Kolejne fragmenty budzą jeszcze większe wątpliwości. Nasiłowska pisze:

[5] „Osoba, do której adresowane jest *Rozłączenie* jest <<przedmiotem idealnym>> miłości, figurą życia wewnętrznego, osobą wirtualną (podobnie jak podmiot liryczny – personą)” (s. 64).

[6] „Pewne wątki, najstarsze i późniejsze, powojenne - w poezji Wierzyńskiego są więc wyraźnie wspólne, tyle że <<ja>>, które je wyraża, ma inną konstrukcję, co nie pozwala na uporządkowanie przeżyć, te różne <<ja>> należą bowiem do różnych person lirycznych” (s. 10).

W wypowiedzi [5] badaczka silnie utożsamia *personę* z podmiotem lirycznym, bądź „ja” lirycznym, traktując te określenia równoznacznie, wymiennie i synonimicznie (co obala postawioną przeze mnie w komentarzu do wstępnej ([1]) definicji hipotezę wprowadzenia określenia *persona* dla mocniejszego oddzielenia tej kategorii od *ego*). Natomiast fragment [6] pokazuje, że w niektórych sytuacjach Nasiłowska czyni z *persony* kategorię nadrzędną wobec „ja”.

Pozwolę sobie skomentować jeszcze dwa wyimki:

[7] „Ostap Ortwin określał stany liryczne jako rekonstrukcje dokonywane przez czytelnika na podstawie tekstu. Natomiast <<osobę>> utworu określał jako fikcyjną istotę, będącą jego funkcją. Nazywam ją personą, nie uchylając się tu przed skojarzeniem z francuską bliskością pomiędzy *une personne* a *personne*: osoba – albo nikt” (s. 72).

[8] „Ja liryczne poezji powojennej mocno naznaczył egzystencjalizm, zgodnie z którym <<ja>> - to każdy. Ukryte w tekście, mocno niedookreślone <<ja>> stanowi formułę persony, poprzez którą widać sytuację człowieka. Może on być kobietą lub mężczyzną, artystą lub sprzedawcą, przechodniem na ulicy wielkiego miasta, kimś doświadczonym przez los, lub jeszcze dzieckiem. <<Podmiot liryczny>> oznacza otwartość, możliwość bycia każdym z nich, co tekst romantyczny zazwyczaj wyklucza wysuwając na plan pierwszy ogromną, pomnikową postać Poety. I to właśnie kryje się przeważnie pod groźnie brzmiącym terminem <<modernistyczna depersonalizacja>>, który nie oznacza jakiegoś <<antyhumanizmu>>, lecz oczyszczenie, zejście z koturnu wyjątkowości, po to, by zapytać o <<ja>> każdego z nas” (s. 73).

W rozpoznaniu [1] Nasiłowska wyraźnie dystansuje się wobec możliwości rozumienia *persony* jako osoby (takie sfunkcjonalizowanie *persony* jest dla badaczki ostatecznością), natomiast w ujęciu [7], idąc za wskazaniem Ostapa Ortwina, określa ją jako „fikcyjną istotę” i „osobę” właśnie.

W cytacie [8] autorka przywołanego studium definiuje podmiot mówiący, czyli *personę* jako pewną potencję, otwartość. *Persona* staje się w tym sensie markerem sytuacji każdego człowieka. Badaczka uprawomocnia postrzeganie jej w kategorii Everymana. W konsekwencji wąsko rozumiana *persona* z wypowiedzi [1], w przytoczeniu [8] bardzo mocno rozszerza swe pole semantyczne (warto dodać, że we fragmencie [7] Nasiłowska dostrzega również „bliskość pomiędzy *une personne* a *personne*: osoba – albo nikt”, jaką dopuszcza język francuski).

W moim przekonaniu, rozprawa warszawskiej badaczki, zapowiadająca wprost swym tytułem główny temat wywodu, a tym samym stanowiąca, w pewnym sensie, obietnicę zdefiniowania, opisanie i wyjaśnienia sposobu funkcjonowania *persony lirycznej* we współczesnym literaturoznawstwie, nie do końca sprostała tym zadaniom. Z pracy raczej trudno wyłuskać, czym w rozumieniu jej autorki jest *persona liryczna* i do czego służy ona badaczce. Kategoria ta, zgodnie z zamysłem Nasiłowskiej, miała stać się spoiwem dla zebranych w książce szkiców o poezji. Tymczasem stosowana niekonsekwentnie i swobodnie, zamiast porządkować, wprowadziła do rozważań rozchwianie, niepewność. Tak nieprecyzyjnie opisane narzędzie staje się bezużyteczne. Nie rozjaśnia, lecz komplikuje.

Kwestią wzmagającą niepokój jest ponadto fakt, że wspomniana publikacja uprawomocnia powoływanie się innych badaczy na ustalenia dotyczące *persony lirycznej* dokonane przez jej autorkę, co wpływa na utrwalenie chaosu semantycznego wokół tego pojęcia. Przywołam jedną sytuację potwierdzającą te obawy. Mateusz Antoniuk w studium *Otwieranie głosu*¹⁶, poświęconym archiwaliom i wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta, przygląda się między innymi sposobom kreowania podmiotu mówiącego w Herbertowskich juveniliach. Powołując się na rozprawę Nasiłowskiej, krakowski literaturoznawca pisze:

„W Herbertowskiej poezji zauważalna jest dążność do sugestywnego i precyzyjnego kreowania „ja”, które doświadcza i werbalizuje to, co doświadczone. Za Anną Nasiłowską można by tu mówić o procesie generowania lirycznych *person* tekstu [...]”.

We wczesnej poezji autora *Struny światła* pozwala się wyszczególnić kilka charakterologiczno-psychologicznych typów podmiotu lirycznego, np. „ja nerwowe”, zanurzone w niepokoju, trwodze, lęku (*Słonce*

¹⁶ M. Antoniuk: *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*. Kraków 2009.

nocy, *Złoty środek*, *Drży i faluje*), „ja sentymentalne”, eksponujące swą uczuciowość, emocje, wzruszenia (*Czułość*, *Samotność*, *Napis*, *Pod oknem*, wiele erotyków z *Podwójnego oddechu*), nieco parnasistowskie „ja melancholika i estety” (*Morze I*, incipit *Kiedy jesienne morze*), czy wreszcie „ja zranione”, bliskie podmiotowi najgłośniejszych wierszy Różewicza z lat czterdziestych (*Do Apollina*). Środkiem technicznym, umożliwiającym stworzenie persony jest często wprowadzenie instancji zewnętrznej, jakiegoś „ty” lub „on”, pełniącego rolę świadka¹⁷.

Przywołany fragment świadczy o tym, że autor studium, idąc za wskazaniem Nasiłowskiej, traktuje pojęcie *persony lirycznej* bądź synonimicznie wobec podmiotu lirycznego, bądź dla określenia bytu literackiego sytuującego się ponad „ja” mówiącym wykreowanym w poszczególnych utworach, w tym sensie na przykład dla podmiotu grupy wierszy czy całego zbioru. Takie stosowanie kategorii niemal natychmiast rodzi pytanie o zasadność i celowość mnożenia synonimicznych określeń dla tego, co już zostało nazwane i opisane. Ponadto badacz wspomina o „charakterologiczno-psychologicznych typach podmiotu lirycznego”, powielając wspomnianą wyżej niekonsekwencję Nasiłowskiej, która dopuszcza traktowanie *persony* raz jako tropu wyłącznie tekstowego, innym zaś razem jako bytu związanego z empirycznym autorem (który nazywa *ego*). Zatem aplikowanie *persony lirycznej* znów budzi wątpliwości i zdaje się nieuzasadnione. Zastrzeżenia wydają się niebezpieczne tym bardziej, że do scharakteryzowania prezentowanej przez Antoniuka specyfiki „ja” lirycznego wczesnej poezji Herberta, mogłaby posłużyć koncepcja Jacka Łukasiewicza, który, stosując dobrze osadzone w literaturoznawczej tradycji kategorie teoretycznoliterackie, jasno wskazuje, iż przy omawianiu poezji autora *Napisu* należy wyodrębnić „podmioty liryczne poszczególnych wierszy, jak i nadbudowane nad nimi podmioty tomów, a także ewoluujący, lecz wyrażające konstruowany podmiot całej jego lirycznej twórczości”¹⁸. Takie rozwiązanie wydaje się znacznie bardziej czytelne i precyzyjne, a także, biorąc pod uwagę fakt, że rzecz dotyczy poezji Herberta, silniej umotywowane. Łukasiewicz pokazuje, jak konsekwentnie autor *Struny światła* pracuje nad podmiotem swych tekstów, jak testuje różne sposoby mówienia i jakie są efekty jego zmagania. Tym najbardziej widocznym jest oczywiście pojawianie się Pana Cogito¹⁹. Figurę tę traktuję,

¹⁷ Tamże, s. 118.

¹⁸ J. Łukasiewicz: *Przed „świtem ciemnym, ciężkim, realnym”... Uwagi o podmiocie w poezji Zbigniewa Herberta*. W: *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*. Red. W. Ligęza. Lublin 2005, s. 43.

¹⁹ Łukasiewicz w taki sposób pisze o roli tej postaci w liryce Herberta: „W poezji Zbigniewa Herberta jest dużo instancji pośredniczących. Najważniejszą i najbardziej wyodrębnioną stał się Pan Cogito, lecz trudno go zrozumieć, odrywając go od najważniejszego podmiotu, wyjmując z kontekstów poetyckich zbiorów, izolując od innych obecnych tam ról, masek przybieranych w poszczególnych utworach lub ich zespołach” (J. Łukasiewicz: *Przed „świtem ciemnym, ciężkim, realnym”...*, s. 63).

chyba zasadnie²⁰, jako postać literacką w pewnym sensie wzorcową, swojego rodzaju matrycę przy badaniu formuły (formuł) *persony lirycznej*. Narodziny Pana Cogito nie były, jak wskazują liczni badacze²¹, nagłe i przypadkowe, lecz stanowiły konsekwencję rozwoju i przemian zachodzących w liryce Herberta już od debiutanckiej *Struny światła*. Mam tu na myśli ewolucję podmiotu (podmiotów), próby rozszczepiania głosu, wprowadzanie bohaterów lirycznych, wykorzystywanie liryki roli i liryki maski itd. Wszystkie te zabiegi przyczyniły się do wykreowania Herbertowskiej *persony*, figury lirycznej w pewnym sensie wieńczącej te „głosowe eksperymenty” poety, a tym samym, postaci jak gdyby nadrzędnej wobec bohaterów czy podmiotów mówiących, a nawet innych *person*, występujących w tej liryce. Pan Cogito jest, według mnie, jedną z pierwszych, a na pewno pierwszą tak znaną we współczesnej poezji polskiej *personą liryczną*. Dlatego jeszcze większe wątpliwości budzi we mnie zastosowanie przez Antoniuka określenia *persona liryczna* w stosunku do wyszczególnionych „charakterologiczno-psychologicznych typów podmiotu lirycznego”. Wydaje mi się, że *persona* i podmiot liryczny to dwa odmienne tekstowe byty i choć w pewnych sytuacjach można je utożsamiać (szerzej o tym problemie napiszę w zamknięciu niniejszej części rozprawy, gdy będę starała się przedstawić swój sposób rozumienia dyskutowanej tu kategorii), nie powinno się tych określeń stosować wymiennie.

Wśród głosów niezwiązanych z koncepcją Junga, a dotyczących sposobu rozumienia *persony lirycznej* i użycia tej kategorii w krytycznym opisie, przytoczę jeszcze dwa, świadczące o tym, że określenie *persona* często używane jest przez badaczy dla nazwania maski (przeciwstawianej prawdziwej twarzy) zakładanej przez poetę.

Stanisław Barańczak, omawiając funkcje Pana Cogito przy okazji charakteryzowania trzech typów liryki (bezpośredniej, roli i maski) pisze:

²⁰ Powołuję się tutaj głównie na ustalenia Ryszarda Przybylskiego oraz Stanisława Barańczaka, którzy, choć postrzegają kategorię *persony lirycznej* nieco odmiennie, jednogłośnie przypisują to miano Herbertowskiemu Panu Cogito.

²¹ Przywołuję tu tylko głosy najbardziej znanych herbertologów. Jednym z pierwszych badaczy podkreślającym fakt, że grunt dla pojawiania się nowego bohatera Herbert przygotował już wcześniej, był Jan Błoński (J. Błoński: *Tradycja, ironia i głębsze znaczenia. „Poezje” 1970, nr 3*). Idąc za wspomnianym badaczem Jerzy Kwiatkowski pisał, że skłonność poety do rozszczepiania wypowiadającego wiersz głosu na podmiot i bohatera lirycznego, charakterystyczna już dla pierwszego tomu autora *Struny światła*, znalazła swą pełną realizację w narodzinach Pana Cogito (J. Kwiatkowski: *Nieźrównany Pan Cogito...*).

O fakcie rozszczepiania głosu na własny i cudzy przez podmiot poszczególnych wierszy Herberta, pisze też Andrzej Lam. Warto przytoczyć tu niektóre uwagi badacza: „Podmiot uważa swój głos wewnętrzny za własny, ale i poniekąd za obcy [...] wobec tego musi zająć wobec niego określoną postawę, wejść w rolę. Uduje mianowicie, że mu na nim zależy, że traktuje go jako równego partnera [...] właśnie dlatego pojawia się dystans między świadomością podmiotu a treścią jego wypowiedzi” (A. Lam: *Dialogowość poezji Herberta. „Teksty” 1976, nr 1, s. 94*).

O tym, że postać Pana Cogito umożliwiła w poezji Herberta centralizację głosów wcześniej rozszczepionych, piszą ponadto J. Łukaszewicz, J. Brzozowski, M. Antoniuk.

„W przypadku liryki maski pojawia się element dystansu: autor <<wyręcza się>> podmiotem, swoją *persona* (jak wiadomo, pojęcie to [...] oznaczało w starożytności maskę teatralną); maska nie jest jednak kompletnym przebraniem, z samego terminu wynika więc, że odbiorca takiej sytuacji musi być świadom zarówno analogii, jak i nietożsamości <<maski>> (osobowości podmiotu) i <<twarzy>> (osobowości wewnętrznego autora, ukrytej za osobowością przedmiotu, ale niemniej obecnej i dostrzegalnej)”²².

W ujęciu Barańczaka *persona* – niekompletna maska, spod której niejednokrotnie wyziera twarz poety – jest jednym ze sposobów dystansowania się autora wewnętrznego²³ do wypowiedzianych kwestii. Relacja pomiędzy podmiotem czynności twórczych i stworzoną *persona* jest, na co wskazuje Barańczak, skomplikowana, a dystans pomiędzy nimi zmienny. Jednak zmieniające się stopnie dystansu nie unieważniają, podkreśla wyraźnie badacz, postrzegania Pana Cogito jako *persony lirycznej*:

„Na [...] skali narastającego dystansu wiersze z Panem Cogito jako podmiotem ukrytym mieścić się będą mianowicie w stosunkowo najbliższym sąsiedztwie bieguna liryki bezpośredniej, te natomiast, w których Pan Cogito występuje jako trzecioosobowy bohater (stanowiące z czysto formalnego punktu widzenia osobną kategorię), pod względem dystansu między autorem a bohaterem sytuować się będą w pobliżu bieguna liryki roli. We wszystkich trzech wariantach jednak, jakkolwiek różnych między sobą pod względem stopnia dystansu, Pan Cogito pozostaje *persona* liryczną, czyli liryczną maską wewnętrznego autora”²⁴.

Podczas gdy Barańczak pisząc o *personie* skupia uwagę przede wszystkim na zagadnieniu dystansu, Joanna Zach łączyła ją z poetyckimi zabiegami autokreacji:

„Obecność literackiej *persony* należałoby raczej interpretować w kategoriach <<negatywnej wierności sobie>>: dobór maski i sposób noszenia maski dopomagają, w rozumieniu poety, sformułowaniu własnego punktu widzenia. [...] Nietożsamość autora i *persony* to wynik autokreacji, która jest próbą samookreślenia w rzeczywistym świecie, <<organizacją psychiki>> w określonym celu”²⁵.

W rozumieniu autorki studium o poetyce wyznania w twórczości Czesława Miłosza, *persona* to maska skrywająca i odsłaniająca jednocześnie. Badaczka już sam gest maskowania

²² S. Barańczak: *Uciekinier...*, s. 125.

²³ Pojęcia *autor wewnętrzny*, idąc za Barańczakiem, używam w znaczeniu, jakie nadał mu Edward Balcerzan (E. Balcerzan: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*. Wrocław 1968, s. 19-26). Wymiennie stosuję też pojęcie Janusza Sławińskiego – *podmiot czynności twórczych*, traktując je jako synonim *autora wewnętrznego*.

²⁴ S. Barańczak: *Uciekinier...*, s. 140.

²⁵ J. Zach: *Miłosz i poetyka wyznania*. Kraków 2002, s. 23.

uznaje za znaczący i ważny w perspektywie samookreślenia się poety. *Persona* to zatem maska nałożona niedbale, jednocześnie zasłaniająca i odsłaniająca tajemnicę twarzy. W swej rozprawie Zach jeszcze kilka razy używa określenia *persona liryczna*, jednak na podstawie analizy fragmentów pracy, w których pojawia się omawiana kategoria, trudno wyjaśnić precyzyjniej sposób sfunkcjonalizowania tej figury przez badaczkę.

Przywołana wypowiedź Joanny Zach zamyka prezentację głosów na temat *persony* przynależących do pierwszej grupy. Przechodzę zatem do grupy drugiej.

Na początku rozważań wspominałam, że semantyczny chaos, jaki powstał wokół pojęcia *persony* wynika m. in. z wielości znaczeń przypisywanych temu łacińskiemu leksemowi i swobodzie badaczy przy czerpaniu z owych możliwości. Mam wrażenie, że drugą, główną przyczyną komplikacji i spotęgowania niejasności stało się spopularyzowanie pojęcia *persony* na terenie psychologii i przenikanie do literatury sensów przypisywanych jej przez Karola Gustawa Junga i jego uczniów. Należy podkreślić, że dzięki przeniesieniu (m. in. przez Jarosława Marka Rymkiewicza, a następnie Ryszarda Przybylskiego) psychologicznego ujęcia *persony* do literaturoznawstwa, stała się ona ważną kategorią dla wyjaśniania i opisanía istoty współczesnej poezji klasycyzującej. Od tej pory można mówić o podwójnym funkcjonowaniu tego terminu – szerszym, dokładnie niesprecyzowanym (dla nazwania kategorii teoretycznoliterackiej – pierwsza grupa wypowiedzi) oraz węższym (kategorii związanej ze współczesnym klasycyzmem). By nie przedłużać zbytnio części prezentacyjnej, ograniczę się do najistotniejszych kwestii.

W koncepcji Junga *persona* to część osobowości, jaką człowiek kreuje, by móc komunikować się z ludźmi i którą chętnie prezentuje światu zewnętrznemu. Powstaje ona „z racji adaptacji”²⁶, konieczności przystosowania się jednostki wchodzącej w relacje z cywilizowanym społeczeństwem. To „społeczna tożsamość”, która wyodrębniła się z *ego* i zaczęła funkcjonować jako „wtórna formacja kompromisowa”²⁷ pomiędzy jednostką a otaczającą ją rzeczywistością. *Persona* jest ponadto maską zbiorowej psyche. W tym sensie przechowuje fragmenty doświadczeń całej ludzkości, tzw. archetypy czyli „[...] sformułowane rezultaty niezliczonych typowych doświadczeń naszych przodków. Są one psychicznym osadem niezliczonych przeżyć tego samego rodzaju. Obrazują miliony indywidualnych doświadczeń [...]”²⁸. Będąc swoistym kompromisem pomiędzy tym, co indywidualne a tym, co społeczne, *persona* staje się rolą odgrywaną przed światem. Inaczej

²⁶ C. G. Jung cyt. za D. Sharp: *Leksykon pojęć i idei Carla Gustava Junga*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 1998, s. 124.

²⁷ Tamże, s. 125.

²⁸ C. G. Jung: *Archetypy i symbole*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 1981, s. 396-397.

mówiąc, to swoisty wytwór *ego*-świadomości, który pozwala człowiekowi na uczestniczenie w społecznych interakcjach. Istnienie *persony* jest nieodzowne dla wszelkich międzyludzkich kontaktów.

Teoria Junga silnie wpłynęła na sposób postrzegania *persony lirycznej* w poezji klasycyzującej. Najwięcej uwagi poświęca tej kwestii Jarosław Marek Rymkiewicz w swych rozważaniach na temat istoty klasycyzmu. Konieczność pojawienia się *persony* w procesie twórczym autor *Animuli* uzasadnia następująco:

„Poemat jest – a przynajmniej być powinien – jednocześnie aktem depersonalizacji i personalizacji. Jeśli doświadczenie poetyckie ma się ostać czasowi, musi nastąpić proces depersonalizacji, proces rozłączenia osobowości piszącego (która jest, powtórzmy za Eliotem, tylko katalizatorem, tylko listkiem platyny) i danego materiału. Dopiero gdy nastąpi rozłączenie, gdy przypadkowa osobowość piszącego spełni swą pracę, gdy, jeśli, tak rzecz można, archetypiczny kompleks obrazów zostanie wyzwolony, pojawić się może nowy twór: można go nazwać maską, personą lub osobowością stylistyczną”²⁹.

W odautorskim przypisie poeta dodaje:

„Osobowość stylistyczna nie jest oczywiście tym samym co podmiot liryczny, nawet jeśli ten traktowany by był tylko jako konstrukcja literacka, a nie jako odpowiednik autora. Dla Głowińskiego podmiot liryczny jest elementem struktury, figurą, jeśli tak można rzec, podstawioną przez autora. Dla mnie, wiersz jest personą, elementem osobowości stylistycznej. Nie trzeba chyba tłumaczyć, że mówienie przy tej okazji o dehumanizacji liryki [...] jest zwyczajnym nadużyciem”³⁰.

W ujęciu Rymkiewicza *persona* to w pewnym sensie byt wewnętrznie sprzeczny. Z jednej strony jest ona bowiem ponadczasową, a więc nieśmiertelną częścią poetyckiej osobowości, z drugiej – tworem indywidualnego „ja”, empirycznej osoby. Autor *Animuli* mocno podkreśla także dwoistość *persony* jako stylistycznej osobowości. Owa dwoistość wynika z faktu, że:

„[...] persona, będąc, ale i nie będąc poetą, jest jednocześnie podmiotem i przedmiotem. A tak właśnie dwoiście będąc, dwoiście istniejąc, w dwóch językach musi być ukształtowana i dwoma językami musi mówić –

²⁹ J. M. Rymkiewicz: *Czym jest klasycyzm?*. W: Tegoż: *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*. Warszawa 1967, s. 175-176.

³⁰ Tamże, s. 176, przypis 12.

językiem podmiotu, czyli poety, i językiem przedmiotu, w który przekształca się poeta stwarzając personę [...]”³¹.

Rymkiewiczowski sposób postrzegania tej kategorii dokładnie zbadał i opisał Ryszard Przybylski. Prezentując przemyślenia autora studium *Czym jest klasycyzm*, Przybylski przywołuje koncepcję ucznia Junga – Joseph’a Nuttina, szczególnie bliską, zdaniem literaturoznawcy, Rymkiewiczowi. Przybylski wyjaśnia:

„Joseph Nuttin, który zmodyfikował nieco koncepcję C. G. Junga, rozumie przez personę osobowość istniejącą na poziomie <publicznym>. Persona etymologicznie oznacza maskę. Maską jest konkretną formą ja. Ta <publiczna forma naszej osobowości – pisze Nuttin – jest nie tylko tą, która przejawia się w kontakcie z innymi, ale i tą, którą jesteśmy i której doświadczamy w nas samych na poziomie naszego życia społecznego>”³².

Tym samym autor studium *To jest klasycyzm* wyraźnie podkreśla, że *persona* w rozumieniu Rymkiewicza nie może być w żaden sposób utożsamiana ze strukturalistycznym podmiotem lirycznym, fikcyjnym konstruktem oddzielającym zupełnie poetę od jego dzieła. Funkcjonuje ona jako „część cogito twórcy”, stanowi „osobę poety na poziomie życia społecznego”³³.

Przybylski dostrzega ponadto, że na ukształtowanie się Rymkiewiczowskiego pojęcia *persony* wpływ miały ujęcia Ezry Pounda i Thomasa Sterna Eliota. Pound używał tego określenia w odniesieniu do postaci (innych poetów, bohaterów literackich, bohaterów z historii), za pośrednictwem których mówił³⁴. Persona funkcjonowała zatem jako swoiste medium:

„Pound mówi ustami postaci historycznych, [...] ale jednocześnie przecież postacie te mówią ustami Pounda. Persona wyraża w ten sposób prawdę ponadczasową. Duch przodka i poety miesza się w niej jednocześnie. Są dwiema osobami w jednej personie”³⁵.

Autor studium *To jest klasycyzm* przygląda się również funkcjonowaniu *persony* (*person*) w poezji innych klasyków – Międzyrzeckiego, Herberta i na tej podstawie próbuje dookreślić formułę *persony*. Za każdym razem zwraca uwagę na jej mediumiczność:

³¹ J. M. Rymkiewicz: *Poeta i pamięć. Przedmowa do Poezji Artura Międzyrzeckiego*. W: A. Międzyrzecki: *Poezje*. Warszawa 1980, s. 15.

³² R. Przybylski: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 30.

³³ Tamże, s. 30.

³⁴ Zob. więcej: R. Przybylski: *To jest...*, s. 30-31.

³⁵ Tamże.

„[...] w jednej personie spotykają się zawsze co najmniej dwie osoby”³⁶.

Należy jeszcze wspomnieć, że *persona-medium* może być, wg Przybylskiego, rozumiana w znaczeniu węższym, bardziej skonkretyzowanym (jak wspomniane historyczne postaci w poezji Pounda), a także szerszym. Tak dzieje się wówczas, gdy:

„[...] poeta [...] posługuje się językiem innych twórców, którzy stali się własnością rodzaju ludzkiego. Są to ułamki wielkiej persony, jaką jest kultura śródziemnomorska”³⁷.

Persona jest przy tym bytem przenoszącym znamiona świadomości indywidualnego (jednostkowego) twórcy i jednocześnie jego antenatów do wiecznego uniwersum:

„Persony nie interesuje jaki będzie los człowieka. Persona, dzieło stworzone przez osobę, nie ma ciała i wobec tego nie cierpi. Dzięki temu podobna jest do anioła lub do umarłego. Natomiast osoba martwi się czy persona uzyska żywot wieczny [...].

„Wieczność jest [...] tylko udziałem persony. [...] Cierpienie istotnie przekształca osobę w personę, ale jednocześnie sprawia, że człowiek może przedostać się do strefy czasu historycznego do wieczności w czasie”³⁸.

W tym sensie *persona* może być traktowana jako maska pośmiertna – ponadczasowa i niezmienna, pozwalająca utrwalić pamięć o jednostce.

W taki sposób, w dużym skrócie, przedstawia się koncepcja *persony* w klasycyzmie. Na podkreślenie zasługuje fakt, że powstała ona w oparciu o rzetelne i głębokie studia teorii Junga i jego uczniów. Klasycystyczna *persona* jest obszernie opisana i należycie sfunkcjonalizowana (w przeciwieństwie do *persony* w ujęciu teoretycznoliterackim). Właściwie umocowana definicja i czytelnie określone zastosowanie czyni z tej kategorii jedno z podstawowych narzędzi służących do opisu współczesnej poezji klasycyzującej. W moim odczuciu, znaczący wpływ na możliwie precyzyjne i jasne wytyczenie granic rozumienia *persony*, a także uporządkowanie (zhierarchizowanie) sposobów jej zastosowań, miało konsekwentne odwoływanie się do znaczeń przypisywanych jej przez źródłosłów. Zarówno twórcy ujęcia psychologicznego, jak i korzystający z ich teorii klasycyści podkreślali, że w pierwszej kolejności traktują *personę* jako pewnego rodzaju osobowość łączącą cechy indywiduum i zbiorowej *psyche*. Takie rozumienie jest najsilniej umotywowane z perspektywy opracowań próbujących wyjaśnić i opisać źródłosłów *persony*, jej znaczenia

³⁶ Tamże, s. 100.

³⁷ Tamże, s. 102.

³⁸ Tamże, s. 147-149.

i możliwości użycia w różnych kontekstach. Dla uargumentowania dotychczasowych rozważań, a przede wszystkim ze względu na dalsze przemyślenia na temat *persony*, warto tym miejscu przywołać najważniejsze ustalenia dotyczące etymologii i tłumaczenia omawianego pojęcia.

Hipotezy na temat pochodzenia samego słowa najobszerniej przedstawił Robert C. Elliott w anglojęzycznym studium *The Literary Persona*³⁹. Ograniczam się do zacytowania dwóch wyimków, w którym autor wylicza najpopularniejsze, wskazywane przez badaczy etymologiczne możliwości i ocenia ich zasadność (w przypisie 34. zamieszczam tłumaczenie własne przywołanego fragmentu):

„The etymology of persona has long been a vexed question and there is no certainty in the matter yet. Some scholars, reaching far, have tried to derive the word from *prosopon*, Greek for *mask*. Aulus Gellius proposed that it came from *personando* (sounding through) on the theory that the mask provided a kind of megaphone effect for the actor's voice. Sir Arthur Pickard-Cambridge among others disposes of the theory as well as the derivation. In the Renaissance, Julius Caesar Scaliger proposed a derivation from *peri soma* (around the body), and scholars have resuscitated a good many other or less remote suggestions. Hans Rheinfelder in a 200-pages monograph on the word has a full account of these other etymological speculations. Until recently the most widely accepted derivation (accepted by J. B. Greenough and G. L. Kittredge in *Words and Their Ways in English Speech*, 1928 [...]) has linked persona with *personāre* (to sound through) [...]”
[...].

„Most philologists now derive persona, the Latin name for a theatrical mask, from the masked Etruscan gladiator, Phersu. This derivation has at least the advantage of placing the emphasis on the visual aspect of the mask rather than on its alleged acoustic properties.

Whatever the uncertainties about derivation, there is no question that, in Latin, persona refers originally to a device of transformation and concealment on the theatrical stage. That over the years this word becomes, as Adolf Trendelenburg puts it in Kantian terms, the expression of the moral essence in man, of that which is most characteristic of man, is surely a development to wonder at. On second thought, however, perhaps not: the question of what it is to be a person – a *real* person, as we say – has always had its enigmatic aspects; and masks are mysterious things”⁴⁰.

³⁹ Zob. R. C. Elliott: *The Word Persona*. W: Tegoż: *The Literary Persona*. Chicago 1982, s. 19-32.

⁴⁰ R. C. Elliott: *The Word Persona*. W: Tegoż: *The Literary Persona*..., s. 20-21.

„Etymologia persony przez długi czas była stale powracającym pytaniem i do tej pory nie ma jeszcze zupełnej pewności w tej kwestii. Część uczonych, sięgała daleko w przeszłość, próbując derywować to słowo od *prosopon*, greckiego określenia *maski*. Aulus Gellius wysunął wniosek, że pochodzi ono od *personando* (rozbrzmiewający przez) zgodnie z teorią, że maska zapewnia głosowi aktora efekt, jaki daje megafon. Między innymi Arthur Pickard z Uniwersytetu w Cambridge, skłania się do tej teorii. W renesansie Julius Caesar Scaliger zaproponował możliwość derywacji od *peri soma* (wokół ciała), a naukowcy ożywili wiele innych, bardziej lub mniej odległych propozycji. [...] Hans Rheinfelder, w 200-stronicowej monografii poświęconej temu słowu, pomieścił wiele podobnych etymologicznych spekulacji. Jeszcze do niedawna najszerzej akceptowalna derywacja (uznana przez J. B. Greenough i G. L. Kittredge i w pracy *Słowa i ich drogi w angielskiej mowie*, 1928 [...]) łączyła personę z wyrażeniem *personāre* (przez głos) [...]”

Etymologii słowa *persona*, pomimo licznych badań, nie udało się ustalić ostatecznie. Istnieje kilka najbardziej rozpowszechnionych i funkcjonujących obok siebie opinii na ten temat. Warto jednak podkreślić, że owe najpopularniejsze koncepcje są ze sobą w pewien sposób powiązane. Wynika to z faktu, że nie ma wątpliwości co do tego, iż *persona* funkcjonowała jako określenie maski teatralnej. Takie ustalenie zdaje się uprawomocniać wszystkie te hipotezy, które bezpośrednio do niego nawiązują. W tym sensie zasadnie brzmi propozycja derywacji od *personando* – ‘rozbrzmiewający przez’, uwzględniająca rezonacyjne możliwości maski, ale także *personāre* – ‘przez głos’, czy *peri sōma* – ‘wokół ciała’ itd. Mam świadomość tego, że dla językoznawców, chcących odnaleźć i wskazać jedyny pewny źródłosłów słowa, takie spojrzenie na problem niczego nie rozwiązuje. Jednak z perspektywy literaturoznawcy, starającego określić obszar i sposób używania tego określenia, by następnie podjąć próbę opisanie i sfunkcjonalizowania pojęcia w pewnym sensie pochodnego – *persony lirycznej*, takie powiązania mają znaczenie. Co więcej, niejednokrotnie w opisach definiujących *personę* wspomniane możliwości etymologiczne występują równocześnie, przy czym na pierwszym miejscu ich autorzy wymieniają zawsze maskę teatralną, a następnie charakteryzują ją. Mam wrażenie, że sposób funkcjonowania tej maski nie pozostaje bez znaczenia dla zrozumienia istoty *persony*.

Wśród antropologicznych opracowań przedstawionych przez autorów studium *Maski* (seria *Transgresje*), poświęconych znaczeniom różnego typu masek, pomieszczony został następujący fragment dotyczący *persony*:

/

„Tradycja grecka, jak również kultury: minojska i mykeńska, znały rytualne maski obrzędów tańców sakralnych, maski pogrzebowe, wotywne, kostiumowe, teatralne. Właśnie z maski teatralnej, przedstawiającej jakąś osobę [*prosōpon*] wywodzi się etymologię słowa „persona”. Maski teatralne, na ogół stereotypowe (jak w teatrze japońskim), podkreślają charakterystyczne cechy postaci: króla, starca, kobiety, sługi itd. Istnieje cały repertuar masek, podobnie jak sztuk teatralnych, czy typów ludzkich. Aktor wkładający maskę identyfikuje się, pozornie lub przez zawłaszczenie magiczne, z przedstawianą postacią. Jest to symbol identyfikacji. Symbolizm maski nadawał się do scen dramatycznych, służył w opowiadaniach, sztukach, filmach, w których osoba

Obecnie większość filologów derywuje *personę*, łacińską nazwę maski teatralnej, od etruskiej maski gladiatora – *Phersu*. Ta derywacja ma przynajmniej jedną zaletę, a mianowicie to, że kładzie nacisk raczej na wizualny aspekt maski niż na jej akustyczne właściwości.

Pomimo niepewności związanych z derywacją, nie ma wątpliwości, że języku łacińskim *persona* odnosi się pierwotnie do narzędzia przemiany i skrywania na deskach teatru. Wraz z upływem lat słowo to zaczęło służyć jako określenie, w momencie kiedy Adolf Trendelenburg łączy je z pojęciami Kanta, etycznej istoty człowieka, która jest cechą najbardziej charakterystyczną i na pewno jest kwestią wartą zastanowienia. Po drugie, być może tak, być może nie: pytanie „co to znaczy być *personą* – prawdziwą *personą*”, zawsze miało wpisane w siebie enigmatyczne treści. Maski również są tajemniczymi przedmiotami”.

utożsamiała się tak dalece ze swoją maską, że nie mogła się jej pozbyć, nie udawało się jej zedrzeć maski – stawała się przedstawianym obrazem”⁴¹.

Zgodnie z powyższym przedstawieniem *persona* miała na celu podkreślanie stałych, typowych dla przedstawianej postaci cech. Służyła głównie wyostrzeniu (ale nie karykaturalnemu wyolbrzymieniu) i zaakcentowaniu tego, co charakterystyczne dla odgrywanej przez aktora roli społecznej (starca, kobiety, sługi, króla itd.). Wynikała stąd pewna stereotypowość maski teatralnej. Jednocześnie była ona, co w moim odczuciu szczególnie istotne dla należytego zrozumienia funkcjonowania *persony*, symbolem identyfikacji. Występujący na scenie aktor tak dalece utożsamiał się z przywdzianym sztucznym obliczem, że nie potrafił się go pozbyć. Można zatem powiedzieć, że *persona* stawała się wówczas czymś więcej niż tylko nałożoną na twarz maską. *Personę* stanowiła cała postać aktora. Maską przeistaczała się w osobę, a osoba utożsamiała ze swoją maską. W czasie trwania spektaklu aktor i *persona* tworzyli jedność. Ale, jeśli tak można powiedzieć, jedność złożoną, z „dwoistości” – stereotypowych cech sztucznej maski i indywiduum żywego aktora. Dopiero w tym specyficznym połączeniu, pewnej uniwersalności, stereotypowości i niepowtarzalności zarazem kryła się istota *persony* – skomplikowana, niejasna, a może nawet poniekąd wewnętrznie sprzeczna. *Persona* służyła bowiem jednocześnie zasłanianiu prawdziwej twarzy aktora jak i uwypuklaniu, unaocznianiu typowych cech prezentowanej postaci.

Z perspektywy prowadzonych tutaj rozważań o *personie* cenne są uwagi Stanisława Cichowicza, który w rozprawie *Moje ucho a Księżyc* sporo miejsca poświęca zagadnieniom związany z różnymi koncepcjami maski. Zastanawiając się nad znaczeniem *persony*, autor wspomnianego studium powołuje się na ustalenia Thomasa Hobbes’a. Cichowicz pisze:

„Πρόσωπον to pierwsze z mian, jakie przybierała maska, arcymaska, cywilizując się na europejską modłę, a następnie to *persona*, znaczące niemal to samo w świecie zlatynizowanym, co poprzednie w świecie zhellenizowanym”⁴².

A następnie cytuje Hobbes’a:

⁴¹ Zob.: *Maska (według Słownika symboli)*. W: *Maski*. Wyb. i oprac.: M. Janion, S. Rosiek. Gdańsk 1986, s. 11.

⁴² S. Cichowicz: *Obroty maski*. W: Tegoż: *Moje ucho a Księżyc. Dywagacje. Diagnozy*. Gdańsk 1996, s. 92.

„To co Grecy nazywają *πρόσωπον*, Rzymianie nazywają niekiedy <obliczem>, czyli twarzą człowieka, niekiedy zaś <osobą> (*persona*). Obliczem, gdy chcą mówić o rzeczywistym człowieku, osobą zaś, gdy chcą mówić o człowieku fikcyjnym, takim, jakiego w teatrze zazwyczaj przedstawiają aktorzy w komedii i tragedii. Rozumiało się bowiem w teatrze, że to, co mówi nie sam aktor, lecz ktoś inny, na przykład Agamemnon, gdy ten aktor przyjmował fikcyjne oblicze Agamemnona i na czas gry był tym Agamemnonem; później zaś rozumiało się również tak samo bez przywoływania fikcyjnego oblicza, po prostu przez to, że aktor ogłaszał, jaką osobę grać będzie. W państwie nie mniej niezbędne są fikcje tego rodzaju, niż w teatrze, a to ze względu na transakcje i umowy z osobami nieobecnymi. Gdy chodzi o osobę w praktyce prawnej, to można ją określić, jak następuje: osobą jest ten czy to, komu czy czemu przypisuje się słowa i działania ludzkie, bądź jego własne, bądź cudze. Jeśli przypisuje się mu jego własne to jest to *osoba fizyczna*; jeśli cudze, to *osoba fikcyjna*. Podobnie więc jak ten aktor, w różnym czasie może przybierać postać różnych osób, tak również jeden człowiek może reprezentować wielu ludzi”⁴³.

Zbierając przywołane głosy na temat *persony*, przynależące – zgodnie przyjętym na początku rozważań podziałem – do trzeciej grupy, można zaryzykować stwierdzenie, że wywodząca się z tradycji starożytnego teatru *persona* (większość źródeł słowów skłania się ku takiej etymologii, R. C. Elliott podaje wprawdzie kilka etymologicznych możliwości, ale ostatecznie skłania się do gr. *prosopon*, jak inni przywołani badacze) to nie tylko maska, lecz przede wszystkim osoba, fikcyjna postać – wypadkowa indywiduum aktora i cech wyrażanych przez sztuczne oblicze. *Persona* jest maską teatralną, a maska ta miała niegdyś szersze znaczenie niż to stosowane przez nas dzisiaj. W starożytnym teatrze maska nie służyła jedynie do przysłaniania twarzy. Maska dla greckich (i rzymskich) uczestników widowisk oznaczała w pierwszej kolejności osobę. Przez *personę* można rozumieć artystyczną kreację osobowości, połączoną skomplikowaną wiązką relacji z jej twórcą (aktorem) a także widzami, do których adresowanie było przedstawienie.

Zdaje się, że podobnym tropem myślowym podążał Jung, przyswajając pojęcie *persony* na użytek psychologii i stosując to określenie dla nazwania tej części osobowości, którą jednostka stwarza, by móc komunikować się ze światem i ludźmi. Mam wrażenie, że zastosowanie podobnego rozumowania (postrzegania *persony* szeroko, jako osoby) przy określaniu i charakteryzowaniu kategorii *persony lirycznej* pozwoli na, przynajmniej częściowe, uporządkowanie sposobu rozumienia i stosowania omawianej kategorii, a także stworzenie z niej, w miarę możliwości, precyzyjnego narzędzia służącego do opisu poezji. Przyjęcie tak szerokiego znaczenia: ‘*persona liryczna* – osoba’ dopuszcza pozostałe semantyczne możliwości, mniej pojemne znaczeniowo, a mocno związane z omawianym

⁴³ T. Hobbes: *Elementy filozofii*. Tłum. Cz. Znamierowski. Warszawa 1956. T. II, s. 170-171.

pojęciem jak: charakter, maska, rola, osobowość, podmiot liryczny, bohater, głos itd. Bez wątpienia bowiem wszystkie wymienione znaczenia mieszczą się w polu semantycznym ‘*persony-osoby*’. Mam świadomość, że przyjęty przeze mnie punkt wyjścia do zbudowania własnego ujęcia *persony lirycznej* (nazywam go umownie ‘*persona-osoba*’) może, niemal automatycznie, spotkać się z chyba niebezzasadnym zarzutem, który da się sformułować następująco: obecną w nauce o literaturze wieloznaczność kategorii *persony* najłatwiej uprawomocnić (usprawiedliwić) stwarzając definicję na tyle pojemną, aby pomieściła wszystkie znaczeniowe niuanse, bądź też mówiąc potocznie: „najprościej wrzucić wszystko do jednego worka i określić wspólnym mianem – *persona liryczna*”. Nielekceważąc takich potencjalnych zarzutów, spróbuję jednak bronić swego stanowiska, ponieważ w moim przekonaniu takie rozumowanie wynika i jest mocno zakotwiczone w przywołanych wyżej zapisach teoretycznych na temat *persony*, jak i literacką (poetycką) praktyką (mam tutaj na myśli w pierwszej kolejności Pana Cogito, którego traktuję jako wzorcową *personę liryczną*, następnie zaś inne postaci-*persony* poetyckie, którym poświęcam niniejszą rozprawę). Wydaje mi się przy tym, że ujęcie ‘*persona-osoba*’ pozwoli uzmysłwić przyczyny wewnętrznego skomplikowania tej kategorii. Ponadto uzasadni niemożliwość zupełnego rozwikłania, a tym samym wyczerpującego opisanie powstałych, dzięki obecności *person* w poezji, relacji spajających empirycznego twórcę z tekstowymi instancjami mówiącymi. Zatem do rzeczy.

Pośród całej gamy niepewności i niejasności towarzyszących omawianej kategorii w teoretycznych zapisach, można odnaleźć jeden, bardzo oczywisty, ale zasadny pewnik – *persona liryczna* to odautorska formuła (instancja) nadawcza, fikcyjny byt wykreowany na potrzeby komunikacji autora z czytelnikiem. Takich bytów jest oczywiście więcej – jak podmiot liryczny, bohater, autor wewnętrzny. Ostatnie doczekały się już należytego opisu i funkcjonują w literaturoznawstwie. Do jakiego desygnatu (desygnatów) odsyła natomiast określenie *persona liryczna* i czym charakteryzuje się pośród innych tekstowych instancji nadawczych? W moim rozumieniu *persona liryczna* to ‘twór’, jeśli tak można powiedzieć, dość wyjątkowy i specyficzny. Owa wyjątkowość wynika w pierwszej kolejności z faktu, że *persona* stanowi szczególnie mocno odrębny (albo lepiej: wyodrębniony) tekstowy byt. Wyodrębniony w tym sensie, że wyraźnie wyróżniony przez danego poetę pośród innych instancji mówiących, obecnych w jego poezji. Podstawowymi wyróżnikami są, po pierwsze, przydawanie *personie* przez autora jakiegoś imienia czy przydomku⁴⁴, po drugie

⁴⁴ Jako przykłady mogą posłużyć: Pan Cogito, N. N. Madame Intuita, Marko Polo, Sejmur itd.

zaś trwałość (długodystansowość) „tekstowej egzystencji” *persony* – zdecydowana większość *person lirycznych* to postaci występujące bądź w wyodrębnionej grupie tekstów wewnątrz konkretnego zbioru, bądź takie, którym poeta poświęca cały tom, a nawet towarzyszące twórcy od momentu zaistnienia w jego dorobku do końca drogi twórczej (jak Pan Cogito)⁴⁵.

Warto w tym miejscu wrócić uwagę na specyfikę imienia Pana Cogito. Problemem tym zajmowali się liczni badacze (wśród nich R. Przybylski, J. Łukasiewicz, J. Brzozowski, E. Balcerzan) jednak pragnę zasygnalizować tę kwestię wyłącznie z punktu widzenia podjętych tu rozważań o *personie*, autokreacyjnych gestach i bohaterze literackim. Można powiedzieć, że przydomek, jakim Herbert obdarzył swą najbardziej znaną postać, jest szczególny i wyraża w pewien sposób ideę *persony*, jako tworu z jednej strony jednostkowego, zależnego od autora, z drugiej społecznego, odrywającego się od twórcy i stworzonego na potrzeby komunikacji z czytelnikiem. Pierwszy człon przydomku Hebertowskiej postaci – *Pan* – to oficjalna grzecznościowa formuła, używana przy zwracaniu się do mężczyzny. Wskazuje ona na trzecią osobę liczby pojedynczej i stanowi odpowiednik, stosowanych w zwrotach nieoficjalnych, zaimków *ty*, a w liczbie mnogiej *wy*. Jest to forma, określająca typ relacji społecznej. Jej użycie wyraża stopień dystansu pomiędzy osobami komunikującymi się. Natomiast drugi element – *Cogito*, to pierwszoosobowa forma łacińskiego czasownika *cogitare*, który oznacza ‘myśleć, rozmyślać, rozważać’ a także ‘być usposobionym’. Zatem już imię postaci jest tak skonstruowane, iż kryje w sobie pewien kontrast wyrażający się w relacji „ja” – „on-[Pan]”, opozycję, która ma duże znaczenie dla sposobu postrzegania Pana Cogito.

Ryszard Przybylski, porównując Pana Cogito z postacią Monsieur Teste i Panem Piórko, stwierdził, iż bohater Herberta „cały istnieje w swoim imieniu” (R. Przybylski: *To jest klasycyzm...*, s. 155). Dzięki niemu bowiem, staje się on nie narzędziem, lecz osobą, istnieje jako konkretny byt, podmiot, nie zaś sztuczny, abstrakcyjny twór. Nad sensem imienia bohatera poezji autora *Elegii na odejście* zastanawiał się też Jacek Brzozowski. Krytyk porównał je z tytułowymi formułami pojawiającymi się w twórczości Krasickiego, Mickiewicza, Fredry. Analizując relacje pomiędzy tytułem tomu Herberta – *Pan Cogito* a formułami podobnymi typu: *Pan Podstoli*, *Pan Tadeusz* czy *Pan Jowialski*, doszedł do wniosku, iż trzy ostatnie utwory, wbrew temu co sugeruje tytuł, wcale nie prezentują pojedynczej jednostki. Nie ma w nich wnikliwego skupienia uwagi na osobie. Tytułowi bohaterowie wymienionych utworów są przedstawieni schematycznie i nikną wśród problemów i kwestii, poruszanych w tych dziełach. Inaczej jest w przypadku *Pana Cogito*. Tutaj tematem jest faktycznie człowiek, pojmowany jako osoba, podmiot - jednostka, która ma osobowość, której znamioną cechą jest skłonność do kontemplacji istoty świata i poszukiwanie sensu własnego istnienia (J. Brzozowski: *Geneza Pana Cogito...*, s. 106 – 107).

Przywołane dzieła z okresu oświecenia i romantyzmu nie kryją też w swych formułach tytułowych, charakterystycznej tylko dla przydomku bohatera Herberta, opozycji „ja” – „on” i tym samym nie mieszczą w sobie skomplikowanej relacji autor-postać.

Edward Balcerzan przyglądając się imieniu Hebertowskiego bohatera podkreśla, że „kartezyńska geneza imienia (znak przeszłości) zespala się w postaci Cogito z empirią teraźniejszości, a także ciałem, krwią, mózgiem, systemem nerwowym. Tu dochodzi do spotkania – rozdwojonych wcześniej – postaw: arkadyjczyka wierzącego w <<kryształowe pojęcia>> z barbarzyńcą nieufnym wobec <<czystej myśli>>. Don Kichota z Sancho Pansą” (E. Balcerzan: *Poeta wśród ideologii artystycznych (Zbigniew Herbert)*. W: Tegoż: *Poezja polska w latach 1939 – 1965*. Cz. II. Warszawa 1988, s. 240).

⁴⁵ Prócz nazwanych dwu podstawowych sposobów wyróżniania *person* na tle innych instancji nadawczych typowych dla wszystkich postaci, którymi się będę zajmować, istnieją oczywiście te jednostkowe, właściwe dla konkretnych realizacji. Największym pod tym względem bogactwem wyróżnia się Hebertowski Pan Cogito, którego pojawienie się poprzedzone było wieloma istotnymi przemianami zachodzącymi w liryce autora *Napisu*. Także sam sposób wprowadzenia tej postaci na literacką scenę oraz jej zaprezentowania został bardzo pieczołowicie przygotowany przez poetę i ma ogromne znaczenie dla sposobu funkcjonowania tej *persony* w literaturze. Ze względu na bardzo bogatą literaturę poświęconą Panu Cogito, nie będę wchodzić w szczegóły problemów tu sygnalizowanych i odsyłam do lektury odpowiednich opracowań. Zob.: T. Polanowski: *Herberta dawne i nowe propozycje*. „Tygodnik Powszechny” 1973, nr 42; A. Lam: *Kim jest Pan Cogito*. „Nowe Książki” 1974, nr 9; P. Śpiewak: *Przygody człowieka myślącego*. „Twórczość” 1974 nr 7; J. Kwiatkowski: *Nieźrównany Pan Cogito*. W: Tegoż: *Felietony poetyckie*. Kraków 1982; E. Kraskowska: *Męski wiek Pana Cogito*. „Twórczość” 1984, nr 8; J. Trznadel: *Herbert w cywilu, czyli Pan Cogito*. W: Tegoż: *Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem*. Warszawa 1989; W. Maciąg: *Jak sprostać klasykom? „Pan Cogito” Zbigniewa Herberta*. W: Tegoż: *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918-1998*.

Persona liryczna to byt tekstowy wyróżniony z premedytacją i w określonym celu. Ale także wyróżniający się ze względu na pełnione funkcje nadawcze i skomplikowanie relacji łączących go z realnym autorem wypowiedzi poetyckiej. W tym sensie pod pojęciem *persony lirycznej* rozumiem w pierwszej kolejności fikcyjną osobę, którą dany poeta powołuje do życia na konkretnym etapie swej twórczości, silnie uobecnia i funkcjonalizuje. *Personami lirycznym* są dla mnie m. in. Herbertowski Pan Cogito, Barańczakowski N. N., Madame Intuita Filipiak, Pan Schmetterling Lipskiej (i kilka innych postaci występujących w liryce mniej znanych poetów współczesnych). O swoistości *persony lirycznej* na tle innych tekstowych „figur osobowych” świadczy ponadto fakt, że konkretne postaci, które w moim przekonaniu zasługują na to miano, zazwyczaj sprawiają badaczom i interpretatorom wiele trudności w doborze określeń, mających uchwycić ich istotę. Innymi słowy: postaci te wymykają się opisom. Pełnione przez nie funkcje są bądź trudno uchwytne (oscylują na granicach instancji nadawczych, zacierają tradycyjne podziały na podmiot liryczny, bohatera itd.), bądź zmieniają się w poszczególnych tekstach, czy nawet w obrębie jednego utworu. Dla przykładu wystarczy przypomnieć, że podejmując charakterystykę Pana Cogito badacze albo wykorzystują dobrze już zakotwiczone w literaturoznawstwie, dokładnie opisane kategorie, takie jak: podmiot liryczny, bohater liryczny, liryka roli, liryka maski i z ich pomocą próbują wyrazić specyfikę funkcjonowania Herbertowskiej postaci, albo wprowadzają określenia nowe. Nie oceniam takiego postępowania negatywnie, a jedynie staram się zwrócić uwagę na specyfikę pisania o postaciach, które w moim przekonaniu są *personami lirycznymi*. Jako argument wystarczy wspomnieć przywoływany wcześniej fragment rozprawy Stanisława Barańczaka, który nazywając Pana Cogito *personą liryczną* posiłkuje się takimi pojęciami jak autor wewnętrzny, bohater, liryka roli czy liryka maski⁴⁶.

Kraków 1992; A. Nasiłowska: *Pan Cogito i patos*. „Więź” 1988, nr 3; A. Stankowska: *Wyobrażenia Pana Cogito*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 4, przedr. W: *Czytanie Herberta*. Red. P. Czapliński. Poznań 1995; W. Maciąg: *Jak sprostować klasykom? Pan Cogito Zbigniewa Herberta*. W: Tegoż: *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918 – 1980*. Wrocław 1992; J. Brzozowski: *Geneza Pana Cogito*. „Prace Polonistyczne. Seria XVIII” (1993); D. Sosnowska: *Pan Cogito i N.N.*, „Znak” 1995, nr 5.

⁴⁶ S. Barańczak: *Uciekinier...*, s. 125-140.

Dla przykładu Jacek Brzozowski czy Ewa Kraskowska dla określenia Pana Cogito stosowali głównie określenie bohater liryczny. (Zob.: J. Brzozowski: *Geneza Pana Cogito...* ; E. Kraskowska: *Wiek męski Pana Cogito...*).

Natomiast o trudnościach, jakie sprawia badaczom opisanie Pana Cogito, jako instancji nadawczej wspominała Jolanta Dudek. W jej rozumieniu Pana Cogito należy uznać za „[...] najwyrazistszy przejaw dramaturgicznego zmysłu objawionego przez Herberta”. Tej niezwykle żywotnej, sokratejskiej postaci nie da się, według badaczki „[...] do końca opisać w kategoriach persony, czyli lirycznej maski poety żyjącego ani też utożsamiać całkowicie z kartezyjańsko-spinozjańską kategorią epistemologiczną <<cogito>>, gdyż postać ta – obdarzona autonomią, ciałem i duszą, pamięcią materialną, kulturową i historyczną, a nade wszystko wyposażoną w zmysły wewnętrzne i smak estetyczno-moralny wyobraźnią [...] zdaje się nieco przekornym literackim spełnieniem ideału <poety zdepersonalizowanego>, który nie tylko ożywia zmarłych, ale też

Warto dodać, że wspomniany badacz wprost oznajmia (przyglądając się Panu Cogito), że *persona poetycka* jest najbardziej skomplikowaną formą nadawczą występującą w poezji Herberta, dużo trudniejszą dla odbiorcy niż chętnie stosowana przez tego poetę technika monologu dramatycznego:

„[...] Pan Cogito jest o wiele bardziej skomplikowanym tworem literackim niż Fortynbras czy Kaligula. Kiedy we wczesnych latach 70. pierwsze utwory o Panu Cogito pojawiły się w pismach literackich, wielbicieli Herberta mieli prawo być trochę zdezorientowani. W monologu dramatycznym, przy całej właściwej tej technice dwuznacznej subtelności i bogatym zasobie ironicznych efektów, przynajmniej jedna rzecz musi być absolutnie jednoznaczna: Fortynbras nie jest Zbigniewem Herbertem, bohater wygłaszający swój monolog nie jest autorem [...]. Zupełnie inaczej ma się rzecz z monologiem lirycznej <<persony>> [...]”⁴⁷.

Za przykład drugiego rozwiązania (wprowadzania kategorii, określeń nowych, gdy tradycyjne wydają się nie w pełni adekwatne) może posłużyć peryfrastyczne sformułowanie Ryszarda Mścisz, który nazwał Pana Cogito „osobistym koryfeuszem Zbigniewa Herberta”⁴⁸, czy też określenie Jerzego Kwiatkowskiego, według którego Herbertowska postać spełnia rolę „medium niby-prostaczka”⁴⁹. Mam wrażenie, że zarówno pierwsze, jak i drugie rozwiązanie wynika z trudności, na jaką natrafiają literaturoznawcy próbując scharakteryzować Pana Cogito. Te kłopoty wynikają oczywiście z faktu, że wspomniany bohater jest skomplikowany, nietypowy, zmienny⁵⁰. Dlatego też większość określeń przypisanych Panu Cogito przez badaczy w pewien sposób przyczynia się do uchwycenia jego istoty, ale żadne z tych określeń, jak mi się zdaje, nie uchwyciło jej w pełni.

nawiązuje dialog z wielkimi literackimi osobistościami z przeszłości, by przez konfrontację z ich doświadczeniem umocnić i poszerzyć własny sposób przeżywania kondycji ludzkiej.

Pan Cogito, który dzięki wyobraźni przekracza biografię swego twórcy staje się zatem ową bezosobistą czyli <<zdepersonalizowaną>> osobowością literacką, obdarzoną <<zmysłem historycznym>>[...].”

W dalszej części rozważań Dudek próbuje nieco szerzej opisać Pana Cogito stosując wspomnianą Eliotowską kategorię „bezosobistego poety” (Zob.: J. Dudek: „*Wierny niepewnej jasności*”: *dramaturgia wyobraźni i racjonalizmu intuicyjnego w twórczości Zbigniewa Herberta z lat 1974 – 1998*. W: Tejże: *Poezja polska XX wieku wobec tradycji*. Kraków 2002, s. 68-73).

⁴⁷ S. Barańczak: *Przybory człowieka myślącego*. W: Tegoż: *Aneks do Uciekinier...*, s. 192-193.

⁴⁸ R. Mścisz: *Pan Cogito między śmiercią a trwaniem*. „Fraza” 1998, nr 3/4, s. 176.

⁴⁹ J. Kwiatkowski: *Nieźrówny Pan Cogito...* s. 175.

⁵⁰ Warto przypomnieć w tym miejscu słowa Andrzeja Lema, który pisze, że skomplikowanie Pana Cogito wynika z faktu, że jest on usytuowany „między rolą zobiektywizowaną a projekcją świadomości kreującego ją podmiotu” (A. Lema: *Dialogiczność poezji Herberta*. „Teksty” 1976 nr 1, s. 103).

Stanisław Barańczak, dopełnia tę koncepcję i wymienia najważniejsze z ról, w jakie wciela się Herbertowska postać: „Mówiąc prościej: Pan Cogito może być albo pierwszoosobowym podmiotem wiersza, albo jego trzecioosobowym, widzianym jakby z zewnątrz, bohaterem; może sam mówić, albo być przedmiotem wypowiedzi. Aby skomplikować ten obraz dodajmy, że w charakterze podmiotu mówiącego Pan Cogito może z kolei występować jako <<podmiot ukryty>> (którego obecność sygnalizują jedynie pewne zewnętrzne wskaźniki, np. tytuł albo epigraf) lub jako podmiot jawny (którego obecność sygnalizują otwarcie w samym tekście np. pierwszoosobowe formy gramatyczne monologu)” (S. Barańczak: *Uciekinier...*, s. 139-140).

Persona liryczna, jako kategoria teoretycznoliteracka zastosowana do opisu poezji, wyrażałby owo skomplikowanie jak gdyby *a priori*, zaś analiza konkretnych tekstowych realizacji umożliwiłaby przybliżenie specyfiki każdej z badanych postaci. Przyjęcie szerokiego rozumienia tej kategorii (mam namysli ujęcie '*persona* – osoba') i zastosowanie go w odniesieniu do poszczególnych *person*, np. Pana Cogito, pozwoliłoby na zapewnienie badanym figurom integralności, a jednocześnie umożliwiło wskazanie różnorodności „wcieleń”, wewnętrznego skomplikowania, jednostkowych, chwilowo wypełnianych funkcji. Innymi słowy – nie chodzi mi o to, aby określenie *persona liryczna* było tak pojemne, by pomieściło w swym polu znaczeniowym wszystkie przypisywane Panu Cogito role, ale o uświadomienie pewnego rodzaju nadrzędności omawianej formuły jako kategorii teoretycznoliterackiej. Rozumiem przez to, że *persona liryczna* w konkretnych realizacjach, konkretnych tekstowych sytuacjach może być tożsama np. z podmiotem lirycznym, bohaterem, czy pełnić jeszcze bardziej złożone funkcje nadawcze. Jednak w moim przekonaniu nad tymi konkretnymi „czasowymi” rolami nadbudowana zostaje jak gdyby nadrzędna relacja (autor-*persona*), łącząca twórcę i wykreowaną przez niego postać.

Persona jest bytem skomplikowanym jeszcze z tego względu, że stanowi 'twór' fikcyjnym, ale jakby „zanieczyszczony” – raz w mniejszym, raz w większym stopniu – śladami osobowości empirycznego autora. *Persona liryczna* to postać jednocześnie żyjąca własnym „tekstowym życiem” (i w tym sensie uniezależniająca się od swego twórcy), ale, paradoksalnie, silnie związana ze swym autorem. Ten stosunek „fikcji i empirii” może ulegać zmianie, oscylować nawet między skrajnymi biegami. Trafnie tę relację wyraża Stanisław Barańczak w przywoływanym już wyimku *Uciekiniera z Utopii...* poświęconym istocie zmian stopnia dystansu pomiędzy Panem Cogito a Zbigniewem Herbertem. Badacz podkreśla, że dystans pomiędzy nimi może być w różnych wierszach, czy nawet w różnych fragmentach tego samego tekstu, całkowicie odmienny. Jednak bez względu na stopień zdystansowania „[...] Pan Cogito pozostaje personą liryczną”⁵¹.

Wydaje mi się, że właśnie stosunek (dystans) poety do stworzonej postaci odgrywa jedną z kluczowych ról, kiedy mowa o kategorii *persony*. Można powiedzieć, że *persona liryczna* przypomina w pewnym stopniu takiego bohatera lirycznego czy taki podmiot liryczny, który z autorem łączy bardzo silna więź. Może ona przebiegać od skrajnej identyfikacji do niemalże całkowitego odrzucenia, negacji, nigdy jednak, i to należy mocno podkreślić, nie osiąga poziomu obojętności. Neutralność, obojętność jest, według mnie,

⁵¹ S. Barańczak: *Uciekinier...*, s. 140.

uchylona w przypadku relacji twórca-*persona*. W tym sensie *persona* zawsze jest markerem autokreacyjnych gestów, skomplikowanych relacji nadawczych, zaś bohater może nim być, ale nie musi. To – jak mi się zdaje – istotna różnica.

W świetle powyższych uwag dość jasny staje się fakt, że najbliższe mojemu rozumieniu *persony lirycznej* jest ujęcie zaproponowane przez Stanisława Barańczaka. On bowiem, jako jedyny z przywołanych wcześniej badaczy, kilkakrotnie podkreślał, że najważniejsze dla zrozumienia istoty tej techniki nadawczej jest uświadomienie sobie i określenie niezaprzeczalnego związku, jaki łączy *personę* i jej fundatora:

„W wierszach opartych na tym chwycie mimo wszystko słyszymy głos, który podejrzewamy, choć nie możemy tego udowodnić, że jest głosem autora wewnętrznego. Twarz mówiącego pozostaje ukryta za teatralną maską. Skalę dystansu między nimi – czyli kwestię, do jakiego stopnia Pan Cogito jest reprezentantem autora – musi ustalić sam czytelnik.

W dodatku – musi to ustalać od nowa w każdym kolejnym wierszu. [...] skala możliwości rozciąga się od prawie całkowitego utożsamienia [...] do silnie autoironicznego dystansu [...].

Tymczasem zasadnicza różnica w podejściu moim i wspomnianego badacza polega na tym, że do mnie zdecydowanie bardziej przemawia pojemna koncepcja ‘*persony* – osoby’. Tymczasem autor *Uciekiniera z Utopii...* jednoznacznie skłania się ku wąskiemu rozumieniu *persony* jako maski teatralnej.

Przyjęcie szerokiego pojmowania dyskutowanej kategorii wydaje mi się bardziej zasadne z punktu widzenia jej funkcjonalności i przydatności w literaturoznawczym opisie. Jak wspomniałam wcześniej, *persona* to wyjątkowo silnie wyodrębniony tekstowy byt, wyróżniony celowo przez danego poetę spośród innych instancji mówiących, obecnych w jego poezji. Rolę wyróżników wypełniają tutaj przede wszystkim nadanie *personie* imienia oraz jej „żywołność” (*persona* jest powoływana trwalej niż na użytek jednego wiersza). Ponadto *persona* to twór umyślnie skomplikowany, wieloznaczny i z tego względu wymagający od czytelnika-badacza szczególnej przenikliwości. Mam wrażenie, że potraktowanie, już na wstępie, *persony* jako osoby staje się gwarantem wzmożonej baczności interpretatora. Szeroka perspektywa wyczula na pełniejszy ogląd. Tymczasem nie bez znaczenia przy charakteryzowaniu *persony lirycznej* zdają się nie tylko różne stopnie dystansu poety wobec stworzonej figury czy odmienne formuły wypowiedzi występujące w jego wierszach. Równie ważny jest tutaj sposób prezentowania *persony* przez danego twórcę. Do pełniejszego opisanie konkretnej realizacji tej instancji nadawczej przyczynia się analiza jej gestów,

zachowań, czynów, wreszcie potencjalnych reprezentacji cielesnych. Interpretator '*persony-osoby*' zobligowany jest wziąć pod uwagę właśnie szerokie spektrum reprezentacyjnych możliwości tego chwytu. Natomiast '*persona-maską*', choć z całą pewnością wzmaga baczność na skomplikowanie relacji: autor-tekstowa instancja mówiąca, osłabia ją w stosunku to pozostałych, wspomnianych wyżej, kwestii.

Za funkcjonalnością ujęcia '*persona-osoba*' przemawia również, kilkakrotnie już wspominana, „żywotność” (trwałość) większości poetyckich realizacji tego chwytu. Osoba gwarantuje integralność. Maską zaś kojarzy się z czymś czasowym, nietrwałym. Maskę można założyć i po chwili zdjąć. Maskę można zmienić. Osoba zaś jest jedna. Choć podlega zmianom, może spełniać różne funkcje (podmiotu lirycznego, bohatera itd.), ciągle pozostaje tożsama z sobą samą.

Wreszcie, zaproponowana przeze mnie koncepcja '*persony-osoby*' staje się bardziej funkcjonalna w perspektywie projektu badawczego, który realizować ma niniejsza rozprawa. Cel, jaki sobie postawiałam to próba charakterystyki i opisu różnych formuł *persony lirycznej* obecnych w twórczości wybranych poetów współczesnych. Akceptacja szerokiego rozumienia dyskutowanej kategorii sprzyja, jak wspomniałam, wieloaspektowości oglądu, umożliwia śledzenie odmienności znamionujących konkretne tekstowe realizacje *persony*. Za wzorową *personę* uznaję Pana Cogito. On staje się swego rodzaju matrycą, którą będę starała się stosować do mniej znanych *person* występujących w liryce twórców XX i XXI wieku.

CZĘŚĆ II

Formuła *persony lirycznej* w poezji Zbigniewa Herberta

Persona/persoma? Somatyzm Pana Cogito

„Poezja dwudziestego wieku pokazuje często doświadczenie świata jako doświadczenie ciała i cielesności. Doświadczenie gwałtowne, z trudem poddające się racjonalizacji...”⁵².

Taką tezę postawił Marian Stala we wstępnych partiach rozważań poświęconych problemowi *somatyzmu* poezji schyłku wieku dziewiętnastego. To lakoniczne stwierdzenie nie tylko wskazuje na jedną ze znamiennych, wg autora przywołanego szkicu, cech poezji współczesnej, ale także w pewnym sensie przemycia informację o niemal zupełnie przemianie świadomości w sposobie postrzegania i znaczenia ludzkiego ciała, jaka dokonała się na przestrzeni końca dziewiętnastego i początku dwudziestego stulecia. Zaledwie bowiem dwa akapity dalej Stala pisze:

„Zacząć trzeba od paradoksu. Poezja Młodej Polski, traktowana jako całość, uderza raczej nieobecnością niż nadmiarem cielesnych wyobrażeń... Znamienna jest już rzadkość pojawiania się słów <<ciało>> i <<cielesny>>. Fakt ten jest bardzo istotny, gdyż wymienione słowa nie tylko tematyzują problem, unaoczniają jego istnienie, ale też posiadają wyjątkową energię wyglądotwórczą i siłę aktualizowania znaczeń i wartości. Otóż: łatwo znaleźć w poezji przełomu wieków tomy, w których słowa te nie pojawiają się w ogóle [...]”⁵³.

⁵² M. Stala: *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*. Kraków 1994, s. 221.

⁵³ Tamże, s. 222.

Jeśli, postępując zgonie z sugestią krakowskiego badacza, przyjąć frekwencję leksyki cielesnej za najbardziej podstawowy wskaźnik wzrostu zainteresowania kwestiami *somatyzmu* we współczesnej liryce, bez wątpienia można stwierdzić, że poezja dwudziestego wieku wyraźnie nobilituje ciało. Wystarczy prześledzić pod tym kątem chociażby twórczość Baczyńskiego, Różewicza, Barańczaka, Krynickiego, Wojaczka, Kamińskiej, Świrszczyńskiej, Miłosza, Herberta i wielu innych. Lista nazwisk byłaby bardzo długa (a lista frekwencyjna poetyckich reprezentacji cielesnych niepomiarowo dłuższa). Jednak dziś nie trzeba udowadniać, że temat ciała stał się jednym z najpopularniejszych zagadnień literatury, a nawet humanistyki⁵⁴, ani że *somatyzm*, przekraczając coraz częściej ramy literaturoznawstwa, domaga się badań interdyscyplinarnych. Ciało, podkreśla Beata Przymuszała w swym studium o roli ludzkiej *somy* w dwudziestowiecznej poezji polskiej, jest współcześnie „[...] istotnym zagadnieniem kulturoznawczym, filozoficznym i teologicznym [...], [a – K. W.] pojawienie się tej tematyki w innych [niż nauka o literaturze – K. W.] dziedzinach myśli ludzkiej skłania do ich zestawienia i porównania⁵⁵. Przyczyn takiego stanu rzeczy jest z pewnością wiele⁵⁶. Ta, która mnie wydaje się szczególnie istotna w perspektywie kwestii, jakimi się chcę się tutaj zająć, ma swój bezpośredni związek z innymi naczelnymi tematami dzisiejszej humanistyki, o których wspominałam we wstępnych rozpoznaniach rozdziału poświęconego *personie*. Chodzi mi o zagadnienia tożsamości i podmiotowości. Kwestie te przecież nieodzownie pociągają za sobą pytania tak o duchowy, jak i cielesny wymiar ludzkiej egzystencji. Arcypopularny współcześnie temat ciała „nie konotuje [...] jedynie” – wyraźnie zaznacza Przymuszała – „znaczenia przedmiotowego (ciało jako obiekt opisu i rozważań). Cielesność jako wymiar egzystencji odnosi się [...] do sposobu przeżywania, doświadczenia siebie, innych osób i świata”⁵⁷. I właśnie w takim szerokim, tożsamościowym wymiarze stała się przedmiotem zainteresowania humanistyki. W takim też przede wszystkim sensie wzbudza ciekawość literaturoznawców, wyjątkowo chętnie

⁵⁴ Zob.: B. Przymuszała: *Szukanie dotyku. Problem ciała w polskiej poezji współczesnej*. Kraków 2006, s. 6.

⁵⁵ Tamże, s. 13.

⁵⁶ Na wstępie rozważań podjętych w przywoływanym już studium Beata Przymuszała wskazuje główne kierunki badań nad problematyką cielesną, najistotniejsze przyczyny tak znaczącego wzrostu zainteresowania sprawami somatyczności, wymienia także najważniejsze prace badawcze poświęcone temu zagadnieniu.

Za jeden z naczelných powodów gwałtownego wzrostu zainteresowania sprawami ludzkiej cielesności we współczesnej poezji badaczka uznaje fakt, że „ciało jako poetycki temat [...] wpisuje się w sam środek sporu o wartość rozumu, ponieważ podważa jego racjonalność, kwestionuje wolność sztuki, zwracając uwagę na dwuznaczność dotychczasowych sposobów pokazywania ciała, wreszcie podkreśla trudność określenia naszej tożsamości, gdyż protestuje przeciwko sprowadzeniu jej jedynie do czystego *cogito*. Ludzkiej somatyczności nadany zostaje przywilej oddziaływania na kulturę – kwestionowania przyzwyczajęń myślowych i przedstawieniowych” (Zob.: B. Przymuszała: *Szukanie dotyku. Problem ciała...*, s. 28).

⁵⁷ Tamże, s. 20.

pytających dziś o kategorie podmiotu i podmiotowości w dziele literackim. Skoro, jak wielokrotnie podkreślano, we współczesnej literaturze autor „nachalnie pcha się do tekstu, już nie tylko jako podmiot nadawczy, ale jako prywatna osoba – z duszą i ciałem”⁵⁸, literaturoznawca nie powinien przejść obojętnie obok tekstowych *somatycznych* reprezentacji.

Snując refleksję nad ważkością problemu *somy* w perspektywie kwestii tożsamościowych i tym samym przyłączając się do wielogłosowej dyskusji nad sposobami uobecniania ciała w polskiej poezji współczesnej, zajmę się wybranym aspektem cielesności w liryce Zbigniewa Herberta. Dostrzeżenie istotności tematu ciała w twórczości autora *Epilogu burzy* nie stanowi w żadnym wypadku *novum* dla herbertologii. Wręcz przeciwnie. Na obecność w tej poezji problematyki związanej z cielesną stroną natury ludzkiej badacze wskazywali od samego początku. Stanisław Barańczak wspominał o wyraźnej tendencji sytuowania się tej liryki zawsze po stronie namacalnego, empirycznego konkreту, tzw. „gliny ludzkiej”, a także o znaczącej roli zmysłów w doświadczaniu świata przez Herbertowskich bohaterów⁵⁹. Wcześniej Ryszard Przybylski, poszukując źródeł poetyckiej antropologii Herberta, pisał o cierpieniu (zarówno fizycznym jak i psychicznym) jako doświadczeniu, które zaowocowało pojawieniem się w tej twórczości Pana Cogito. Tę najważniejszą Herbertowską *personę* określił Przybylski mianem „niepoprawnego sensualisty”⁶⁰. Cierpienie jako doświadczenie fundamentalne w twórczości autora *Napisu* przedstawił w obszernym eseju Andrzej Franaszek⁶¹. Sporo pisano także na temat roli zmysłów, przede wszystkim dotyku, Herbertowskiej empatii, potrzebie sensualności słowa, nieustannego poszukiwania przez poetę języka pozwalającego oddać doznania empiryczne⁶².

Szczególnie chętnie podejmowanym tematem twórczości Herberta stało się ciało w ostatnim dziesięcioleciu dwudziestego wieku i na początku nowego stulecia. Wyrażna nobilitacja tego tematu w liryce autora *Pan Cogito* wynika pośrednio z faktu, że wspomniany okres jest czasem bujnego rozwoju omawianej tematyki tak w literaturoznawstwie, jak

⁵⁸ J. Abramowska: *Podmiot – Osoba – Autor...*, s. 112.

⁵⁹ Zob.: S. Barańczak: *Uciekinier...*, s. 43 – 97.

⁶⁰ Zob.: R. Przybylski: *To jest klasycyzm...*, s. 125-175.

⁶¹ Zob.: A. Franaszek: *Ciemne źródło...*.

Ponadto o bólu i cierpieniu w liryce Herberta piszą między innymi: K. Pietrych: *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*. Łódź 2009; M. Dzień: *Cierpienie w poezji Zbigniewa Herberta*. W: *Cierpienie w literaturze polskiej*. Red. K. Dybciak. Siedlce 2002.

⁶² Zob.: J. Kwiatkowski: *Imiona prostoty*. W: *Poznanie Herberta*. Oprac. A. Franaszek. Kraków 1998. R. Gorczyńska: *Sztuka empatii. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 68; J. Grądział: *Dotykanie świata*. „Arkusz” 1999, nr 4; L. Wiśniewska: *Filozofia i mechanizmy konstrukcyjne świata poetyckiego Zbigniewa Herberta*. W: *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*. Red. M. Woźniak-Łabieniec. Kraków 2001; B. Przymuszała: *Szukanie dotyku. Problem ciała w polskiej poezji współczesnej*. Kraków 2006; H. Konicka: *Oddać wszystkie przenośnie za jeden wyraz mieszczący się w granicach skóry...*. W: *Wyraz wyluskany z piersi. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*. Red. B. Gautier. Lublin 2006.

i innych dziedzinach myśli humanistycznej⁶³. Jednak bezpośredniej przyczyny gwałtownego zainteresowania ciałem u Herberta należy upatrywać w pojawieniu się, na progu lat dziewięćdziesiątych *Elegii na odejście* – pierwszego zbioru wierszy, zaliczanego do tzw. Herbertowskiego „tryptyku elegijno-ironicznego”⁶⁴. Składające się na wspomniany tryptyk trzy ostatnie tomy poetyckie – *Elegia na odejście*, *Rovigo* i *Epilog burzy* – uznane zostały przez badaczy za poetyckie świadectwo choroby, cierpienia, śmierci, a ciało stało się tutaj jednym z ważniejszych problemów⁶⁵. Zbiory te interpretowane są bardzo często jako oddzielna część dorobku poetyckiego Herberta, wyraźnie wyróżniająca się na tle jego pozostałej twórczości.

Herbert wobec Kartezjańskiej idei *res cogitans*

Jak wspomniałam, mój namysł nad istotnością ciała w poezji Herberta a także lektura szkiców krytycznych poświęconych problemowi cielesności, wpływa przede wszystkim z ciekawości, jaką wzbudza wątpliwa i kontrowersyjna kwestia *somatyizmu* Pana Cogito⁶⁶. O ile

⁶³ Zob.: B. Przymuszała: *Szukanie dotyku...*, s. 6.

⁶⁴ Zob.: A. Legeżyńska: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999.

⁶⁵ Próbę interpretacji i przedstawienia senilnych tomów Herberta podjęli między innymi: W. Ligęza: *Elegie Zbigniewa Herberta*. „Prace Polonistyczne” 1993, seria XLVIII; J. Drzewucki: *Sprawy ostateczne, filozofia kaca i szachy*. „Rzeczpospolita” 1998, nr 114; J. Kornhauser: *Uśmiech Sfinksa*. W: *Poznanie Herberta 2*. Oprac. A. Franaszek. Kraków 2000; A. Legeżyńska: *Zbigniewa Herberta wiersze ostatnie*. „Polonistyka” 1998, nr 9; A. Legeżyńska: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999; J. Łukasiewicz: *Ostatnie książki Herberta*. W: *Poznanie Herberta 2*. Oprac. A. Franaszek. Kraków 2000; D. Mazurek: *Epilog życia*. „Kresy” 1998, nr 3; P. Michałowski: *Brulion testamentu klasyka*. „Pogranicza” 1998, nr 4; A. Szymańska: *Pośrednik wolności*. „Przegląd Powszechny” 1998 nr 7/8; H. Zaworska: *Słodka groza*. „Epilog burzy” Zbigniewa Herberta. „Wprost” 1998, nr 26; B. Zawistowska-Toczek: *Stary człowiek wobec swego cierpienia – destrukcja ciała, osoby, poezji*. W: *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści*. Red. J. M. Ruszar. Lublin 2006; M. Piotrowiak: *Czarne drzewa. Wokół Dębów Zbigniewa Herberta*. „Postscriptum Polonistyczne” 2008, nr 2; B. Zawistowska-Toczek: *Stary poeta. Ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*. Lublin 2008. K. Pietrych: *Spotkanie drugie. Zbigniew Herbert*. W: Tejże: *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*. Łódź 2009.

⁶⁶ Prezentując w znacznym skrócie stan badań na temat *somatyizmu* w liryce Herberta chciałam zwrócić uwagę na pewną znamioną, wg mnie, kwestię. Temat cielesności w twórczości autora *Martwej natury z wędzidłem*, choć uznany przez wielu badaczy za istotny, wciąż nie doczekał się próby pełnego ujęcia. To sytuacja nieco paradoksalna, biorąc pod uwagę fakt, że w pokażnej bibliotece poświęconej Herbertowi, znajdziemy opracowania problemów, nieco mniejszej, przynajmniej na pierwszy rzut oka, wagi. Tymczasem, dyskusja nad jedną z fundamentalnych, w moim przekonaniu, spraw toczy się zazwyczaj, jeśli tak można rzec, „na drugim planie”. W większości wymienionych opracowań (oczywiście daleka jestem od generalizacji) temat ten podejmowany jest jak gdyby „przy okazji”, traktowany jako wątek dodatkowy, dopełniający rozmyślenia nad kwestią kluczową dla danego szkicu. Problem cielesności istnieje w herbertologii głównie dzięki wskazaniom pojedynczych jej aspektów, przedstawieniu wybranych reprezentacji ciała. Brakuje natomiast próby interpretacji całości, opisu sposobów istnienia i sfunkcjonalizowania *somy* w dorobku Herberta ze zwróceniem uwagi na

bowiem Kartezjański rodowód tej najważniejszej *persony* twórcy *Studium przedmiotu* nie budzi wśród badaczy zastrzeżeń⁶⁷, o tyle jej „zanieczyszczenie cielesnością”, zdaniem wielu z nich, nie przystaje do deklarowanej w jej przydomku „myśli czystej”. Niektórzy literaturoznawcy, jak na przykład Jan Błoński czy Jacek Łukasiewicz, traktują cielesność Pana Cogito jako dodatkowy atut Herbertowskiej postaci, dzięki któremu figura ta funkcjonuje jako osoba:

„[Pan Cogito – K. W.] skazany jest na cielesność, ba! dumny ze swej ludzkiej zwykłości, nie może już uciec do nieba czystej poezji, bezosobowej prawdy, idealnego dobra. Jest przecie istotą z krwi i kości, osobą, nie – znakiem...”⁶⁸.

„Pan Myślę, mimo imienia pochodzącego ze znanej maksymy Kartezjusza (*cogito ergo sum* - <myślę, więc jestem>) oraz pokrewieństwa z Panem Teste (Panem Głową) [...] nie jest „czystą myślą”, samym rozumowaniem. Przeciwnie przedstawia się on jako cielesno-duchowy, zmysłowy i uczuciowy [...]”⁶⁹.

Inni, jak Janina Abramowska, czy Beata Przymuszała upatrują w *somatyzmie* tej *persony* gestu polemicznego, czy nawet prowokacyjnego wobec Kartezjańskiej idei *cogito*:

„[...] poetycka antropologia [Herberta – K. W.], daleka od Miłoszowego rozdarcia, nie wyczerpuje się też w formule Kartezjańskiej. Człowiek jest istotą myślącą, ale także, a może przede wszystkim, materialną, cielesną, śmiertelną i skończoną”⁷⁰.

wieloaspektowość tego problemu, jego skomplikowanie, ewolucję. Mam wrażenie, że podobnie postrzega tę kwestię Beata Przymuszała, pisząc: „wyeksponowanie przeżycia cierpienia jako elementu istotnego dla zrozumienia poezji Herberta każe zwrócić uwagę na jeszcze inny aspekt tej twórczości – często wprawdzie wymieniany w licznych artykułach, a jednak do tej pory zbyt powierzchownie traktowany. Problem ciała – podkreślony przeze mnie w tytule – stanowi przecież niezwykle istotną kwestię dla zrozumienia nie tylko sytuacji Pana Cogito, ale przede wszystkim dla interpretacji przedstawionego w tej twórczości obrazu człowieka oraz jego możliwości wyjaśniania świata” (B. Przymuszała, *Szukanie dotyku...*, s. 191).

W zacytowanym studium pomieszczona została chyba najobszerniejsza do tej pory interpretacja problemu cielesności w poezji Herberta. Dlatego też w niniejszym rozdziale będę jeszcze wielokrotnie powoływać się i konfrontować swoje rozważania z ujęciami zaproponowanymi przez jego autorkę. Chcę podkreślić, że mam głęboką świadomość, iż postawiony przeze mnie zarzut „drugoplanowości” tematu ciała w krytycznych zapisach herbertologów, może być skierowany również wobec niniejszego fragmentu rozprawy, który ma na celu jedynie zwrócenie uwagi badaczy na wybrane aspekty *somatyizmu* Herbertowskiej *persony*, zatem po raz kolejny traktuje dyskutowany problem wybiórczo. Na swoją obronę mam zaledwie to, że próba pełnego opisania problematyki ciała, prezentacja herbertowskiej leksyki cielesnej, przedstawienie funkcjonowania kategorii *somy*, metaforyki cielesnej w poezji Herberta niepomniernie przekracza możliwości tego rozdziału, a przede wszystkim znacznie odbiega od naczelnego tematu całej rozprawy, który stanowi problem *persony lirycznej* we współczesnej poezji. Jednocześnie chcę zaznaczyć, że moja lektura poezji Herberta nastawiona przede wszystkim na prześledzenie i wyłuskanie somatycznych reprezentacji Pana Cogito, zaowocowała ogromnie bogatym i zróżnicowanym materiałem. Mam nadzieję w przyszłości materiał ten posłużyć jako przedmiot badawczy obszernego szkicu poświęconego *stricte* zagadnieniom somatyczności Herbertowskiej liryki.

⁶⁷ Niemal jednogłośnie Pan Cogito został uznany za potomka Kartezjusza. Najważniejsze opracowania, poświadczające ten fakt wymieniam w przypisie 40. do rozdziału poświęconego teoretycznemu ujęciu *persony*.

⁶⁸ J. Błoński: *Tradycja, ironia ...*, s. 15.

⁶⁹ J. Łukasiewicz: *Herbert*. Wrocław 2001, s. 142-143.

„Stworzona przez [Herberta – K. W.] postać Pana Cogito stanowi prowokacyjne wyzwanie nie tylko ze względu na naturę swego bohatera, która [...] „zanieczyszczona” została cielesnością, ale również z uwagi na sposoby, dzięki którym ten potomek Kartezjusza poznaje świat”⁷¹.

Również Paweł Mackiewicz, który w swym szkicu przygląda się problemowi dualistycznej natury Pana Cogito uznaje, że:

„[...] dorobek poetycki Herberta (przynajmniej ten pochodzący z dziesiątej dekady) może być interpretowany jako spór z Kartezjańskim dualistycznym *myślę, więc jestem* – spór podjęty w imię świadomości, że nie istnieje nigdzie i nigdy nie istniał umysł poza ciałem”⁷².

Wątpliwości, które nasuwają mi się, gdy napotykam podobne konstatacje, dotyczą kwestii, w jaki sposób cielesność Pana Cogito przeczy Kartezjańskiej koncepcji *res cogitans* - i czy w ogóle jej przeczy? Czy idea człowieka i poznania świata, opisana przez francuskiego filozofa, faktycznie tak bardzo odbiega od formuły Pana Cogito, że ten ostatni, w swej *somatyczności*, stanowi jej całkowitą negację? Tego typu pytania wypływają nie tylko z potrzeby podjęcia próby rozwikłania zagadki prowokacyjności natury Herbertowskiej *persony*, ale przede wszystkim stanowią echo filozoficznych lektur prezentujących proces konstytuowania się poznawczej metody Kartezjusza, w którym to udział miało zarówno *ratio*, jak i *soma*⁷³. W świetle takich lektur zupełnie zasadne wydają się kolejne wątpliwości: czy Kartezjański podgląd na temat istoty ludzkiej i otaczającej jej rzeczywistości w żaden sposób nie mógł stanowić dla Herberta inspiracji do uczynienia swej *persony* cielesną (czy też skłonną swą cielesność kontemplować)? Czy istnieje przesłanka pozwalająca zredukować wielokrotnie wspomnianą przez literaturoznawców nieprzystawalność „zanieczyszczonej ciałem” natury Pana Cogito do ujęcia człowieka zaproponowanego przez Descartes’a?

Wszystkie postawione pytania, po raz kolejny poddające pod rozważę dualistyczne jestestwo figury stworzonej przez Herberta, pośrednio wkraczają na teren rozważań *stricto* filozoficznych, gdzie kompetencje literaturoznawcy zostają automatycznie ograniczone, a jego narzędzia badawcze niemal zupełnie bezużyteczne. Z tego względu, poszukiwania odpowiedzi na sformułowane wyżej wątpliwości, nie mogą poprzestać na lekturze wybranych

⁷⁰ J. Abramowska: *Wiersze z aniołami*. W: *Poznawanie Herberta 2*. Oprac. A. Franaszek. Kraków 2000, s. 171.

⁷¹ B. Przymuszała: *Szukanie dotyku...*, s. 190.

⁷² P. Mackiewicz: *Pan Cogito i Błąd Kartezjusza*. W: *Herbert [nie] oswojony*. Red. W. Browarny, J. Orska. Wrocław 2008, s. 129.

⁷³ Zob.: G. Poulet: *Sen Kartezjusza*. W: Tegoż: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Wyb. J. Błoński, M. Głowiński. Warszawa 1977.

rozpraw Kartezjusza⁷⁴ i wierszy Herberta. Nieodzowne w takim wypadku stają się interpretacje i ustalenia dokonane przez historyków filozofii i kartezjanistów.

Zagadnieniem cielesności w filozofii Descartes'a z perspektywy jego koncepcji człowieka jako *res cogitans* zajął się m. in. Jerzy Kopania⁷⁵. Szkic Kopani wydaje mi się istotny głównie z tego względu, że nie tylko podejmuje próbę przedstawienia miejsca i roli ludzkiej *somy* w koncepcji francuskiego myśliciela⁷⁶, ale przede wszystkim porządkuje i wyjaśnia podstawowe dla dyskutowanego zagadnienia kategorie oraz pojęcia funkcjonujące w Kartezjańskim systemie filozoficznym. Badacz ma świadomość tego, jakie konsekwencje pociąga za sobą błędne pojmowanie i zestawianie występujących tu kategorii:

„W kontekście kartezjańskiego rozumienia człowieka problem, czy ciało ludzkie jest składnikiem naszego człowieczeństwa, a więc czy jest elementem osoby ludzkiej, okazuje się być problemem wadliwie sformułowanym, albowiem <<ciało>>, <<czoneczeństwo>> i <<osoba>> to różne kategorie bytowe i ich zestawienie w jednej tezie narusza wymóg kategoryjnej jednorodności”⁷⁷.

Z tego względu dla właściwego zrozumienia istoty dyskutowanego problemu kondycji ludzkiej niezbędne staje się rozróżnienie takich kategorii jak *ciało*, *cielesność*, *człowiek*, *osoba*, *jednostka*, a następnie przyporządkowanie ich właściwym obszarom – Kartezjańskiej *metafizyce*, *antropologii* i wreszcie *epistemologii*. Takie rozwiązanie pozwala uniknąć błędu w rozumowaniu i jest szczególnie przystępne dla czytelnika niekartezjanisty (czy też czytelnika samodzielnie zagłębiającego się filozoficzne dociekania).

⁷⁴ Tematowi ciała ludzkiego Descartes poświęcił m. in. traktat: *Człowiek. Opis ciała ludzkiego* (przeł. i oprac. A. Bednarczyk. Warszawa 1989).

⁷⁵ Zob. J. Kopania: *Człowiek jako res cogitans*. W: Tegoż: *Szkice Kartezjańskie*. Kraków 2008.

Przywołany zbiór szkiców zawiera (nielicząc wstępu i aneksu) dwanaście artykułów poświęconych spopularyzowanym zagadnieniom takim jak np.: Bóg, miłość, ekologia, idealizm Descartes'a itd. Prócz szkicu o idei człowieka jako *res cogitans* przybliżającego Kartezjańskie postrzeganie kategorii cielesności, znajduje się tutaj artykuł: *Problem jedności duszy i ciała w korespondencji Descartes'a z księżniczką Elżbietą*, który można traktować jako uzupełnienie do wspomnianego artykułu o człowieku.

⁷⁶ Podstawowym celem szkicu, na co wskazuje sam autor, jest: „[...] ukazanie kartezjańskiej koncepcji bytu ludzkiego jako nadal inspirującej dla zrozumienia natury człowieka i kondycji ludzkiej” (J. Kopania: *Człowiek jako res cogitans...*, s. 106). Wartością dodatkową staje się natomiast uporządkowanie i objaśnienie takich kategorii jak: człowiek, osoba, ciało, cielesność, kartezjańska metafizyka, antropologia, epistemologia itd.

Kwestiami dualizmu duszy i ciała w rozprawach francuskiego myśliciela zajmują się oprócz przywołanego badacza m. in.: A. Bednarczyk: *Wstęp do: R. Descartes: Człowiek. Opis ciała ludzkiego*. Przeł. A. Bednarczyk. Warszawa 1989; A. M. Ziółkowski: *Filozofia René Descartes'a*. Warszawa 1989; J. Bremer: *Problem umysł-ciało. Wprowadzenie*. Kraków 2001.

Wymienione wyżej opracowania podejmują kwestie ciała w systemie filozoficznym Descartes'a. Nie znalazłam w nich jednak rozgraniczenia i wyjaśnienia pojęć i kategorii istotnych dla zrozumienia idei francuskiego myśliciela. Z tego też względu swoje rozważania na temat *somatyzmu* Pana Cogito wspomagam właśnie ustaleniami dokonanymi przez Jerzego Kopanię.

⁷⁷ J. Kopania: *Człowiek jako res cogitans...*, s. 111.

Punktem wyjścia do rozważań poświęconych istocie cielesności w systemie Descartes'a badacz czyni prezentację dwóch szczególnie znaczących dla rozwoju myśli filozoficznej, całkowicie odmiennych od siebie wizji człowieka i świata – Arystotelesowsko-tomistycznej oraz Kartezjańskiej. Podstawowe kryterium ich rozróżnienia stanowi „sposób pierwotnego kontaktu z rzeczywistością”. Dla koncepcji pierwszej charakterystyczne jest, zdaniem wspomnianego badacza, „odczucie jako pierwotniej przedmiotowej oczywistości świata”. Drugą natomiast znamionuje „odczucie jako pierwotniej podmiotowej oczywistości samego siebie”⁷⁸. W Kartezjańskim modelu w pełni uwidacznia się ponadto silne doświadczanie samego siebie jako duchowości, jako świadomości różnej od wszystkich innych bytów, w tym także od własnego ciała. „Intensywność doznania samego siebie” – wyjaśnia Kopania – „musiała być u René Descartes'a tak silna, że świat zewnętrzny, rzeczywistość ciała, jawiła się nie tylko jako zewnętrzna względem samoświadomego umysłu, ale nadto jako w pełni autonomiczna, rządząca się własnymi prawami, niezależnymi w swym działaniu od niezależnego umysłu. Kartezjańska samoświadomość jest zarazem doświadczeniem siebie jako bytu tożsamego z własną świadomością i doświadczeniem własnego ciała jako zewnętrznego wobec podmiotu myślącego samego siebie, a więc jako elementu, który nie tworzy substancjalnej jedności z myślącym umysłem. Człowiek może oczywiście wpływać na działania własnego ciała, może je ukierunkowywać, ale aktywność biologiczna ciała jest jego własną aktywnością”⁷⁹.

Gdyby poprzestać na zacytowanym fragmencie charakteryzującym istotę Kartezjańskiego dualizmu i jednocześnie wyjaśniającym przyczynę pełnej separacji pierwiastków duchowych i cielesnych, przywołane wcześniej konstatacje na temat polemicznej wobec idei Descartes'a natury Pana Cogito, znalazłyby pełne uzasadnienie. Tymczasem rozróżnia dokonane przez autora *Szkiców Kartezjańskich* w dalszej części wywodu zdają się osłabiać ich siłę.

Kopania nie poprzestaje bowiem na prezentacji istoty dualizmu, lecz idzie dalej i podejmuje problem tzw. „mojności ciała”. Określenie to odnosi się do sytuacji, w której samoświadomy podmiot postrzega zewnętrzne wobec siebie ciało jako swoje, odczuwa je jako coś, co do niego przynależy, innymi słowy utożsamia się z własną cielesnością. Wobec takiego stanu rzeczy, wobec doświadczanego poczucia „mojności ciała”, wyjaśnia badacz:

⁷⁸ Tamże, 112.

⁷⁹ Tamże, s. 107.

„[...] przed Descartes’em pojawia się [...] potrzeba dokonania rozróżnienia między ciałem jako przedmiotem fizycznym, czyli należącym do sfery przyrodniczej, a ciałem jako pewnym bytem w sensie metafizycznym, czyli cielesnością. Gdy Descartes opisywał ciało jako obiekt fizyczny, czynił to za pomocą kategorii fizykalnych – także wtedy gdy chodziło o ciało ludzkie, czyli organizm biologiczny postrzegany jako przedmiot zewnętrzny względem podmiotu dokonującego opisu. To właśnie dlatego, że zewnętrzność ciała względem świadomości podmiotu jest odczuwana tak mocno, realne istnienie ciała mogło zostać w ogóle zakwestionowane. Ale tak silne poczucie zewnętrzności ciała względem umysłu paradoksalnie rodzi potrzebę wyjaśnienia, dlaczego ten zewnętrzny materialny przedmiot może być [...]łączony z niematerialną duszą”⁸⁰.

Zatem kluczowe dla zrozumienia sposobu postrzegania przez Kartezjusza problemu ludzkiej *somy* staje się uzmysłowienie różnicy pomiędzy *ciałem* traktowanym w wymiarze biologicznym (fizjologicznym) i *ciałem* rozumianym metafizycznie, czyli *cielesnością*. „Ciało jako organizm biologiczny” – jeszcze raz tłumaczy Kopania – „nie jest moim ciałem, lecz przedmiotem zewnętrznym wobec mnie. Ten obcy mi obiekt staje się jednak moim ciałem wtedy, gdy ujęty zostaje w mojej świadomości”⁸¹.

Świadome pojmowanie ciała jako swojego powoduje pojawianie się tzw. „tożsamości cielesnej”. W tym sensie Kartezjański podmiot ma poczucie tożsamości z własnym ciałem. Tożsamość ta trwa nienaruszona tak długo, jak długo materialne ciało łączy się z duszą, inaczej mówiąc: jak długo funkcjonuje ono w świadomości danego podmiotu. Zmiany, jakim podlega ciało wraz z upływem czasu, zachodzące procesy biologiczne nie redukują poczucia „tożsamości cielesnej”.

Zmierzając ku końcowym konkluzjom, Kopania wprowadza dość istotne, w moim odczuciu, rozgraniczenie takich kategorii jak *człowiek*, *jednostka* i wreszcie *osoba*:

„Zgodnie z intuicjami Descartes’a możemy rozróżnić między człowiekiem w sensie metafizycznym i człowiekiem jako jednostką, czyli przedmiotem poznania[...]. Z metafizycznego punktu widzenia człowiek to samoświadomość, myśl świadoma samej siebie; mówiąc inaczej człowiek w sensie metafizycznym to *res cogitans*. Z przyrodniczego punktu widzenia człowiek to organizm żywy (ożywiona własną siłą biologiczną *res extensa*) posiadający świadomość w stanie aktualnym lub potencjalnym. Osoba natomiast to człowiek (w sensie metafizycznym) w jedności ze swoją cielesnością; inaczej mówiąc, osoba to *res cogitans* w jedności, z *res extensa*, która staje się wówczas jego cielesnością. Rozwój człowieka jako osoby dokonuje się zatem zarówno w relacji do jego sfery duchowej, jak i w relacji do jego sfery cielesnej”⁸².

⁸⁰ Tamże, s. 110.

⁸¹ Tamże.

⁸² Tamże, s. 111.

Dokonana przez Kopanię prezentacja Kartezjańskiego pojmowania kondycji ludzkiej, zdaje się zmieniać sposób patrzenia na stworzoną przez Herberta *personę*. Jej „zanieczyszczenie ciałem”, skłonność do zmysłowego doświadczania otaczającego świata, czy też zamiłowanie do kontemplacji poszczególnych elementów własnego ciała nie muszą być postrzegane jako polemiczne czy prowokacyjne wobec modelu człowieka zaproponowanego przez twórcę *Rozprawy o metodzie*. Nie chcę w żadnym wypadku powiedzieć, że w świetle artykułu Kopani, Pana Cogito należy traktować wyłącznie jako poetyckie odzwierciedlenie omówionej koncepcji filozoficznej, i że koncepcja ta stanowi jedyny klucz do rozwikłania zagadki statusu tej postaci. Daleka jestem od takiego sposobu myślenia. Zresztą taka sytuacja jest z gruntu rzeczy niemożliwa i niepożądana. Niemożliwa dlatego, że filozofia i poezja to dwie odrębne (choć bliskie sobie) przestrzenie ludzkiej myśli. Nie sposób przełożyć języka pierwszej z nich na język drugiej (i odwrotnie). Dlatego też zawsze, gdy podejmuje się problem zgłębienia filozoficznych fundamentów czyjejś poezji (tutaj Herberta), trzeba mieć na względzie fakt, że będzie to jedynie próba „[...] rekonstrukcji [jego – K. W.] filozofii [...] w wymiarze <<samoswojności>>”⁸³. Natomiast jednoznaczność w liryce niepożądana jest w tym sensie, że źródło żywotności poezja czerpie z nieprzebranej możliwości jej wieloaspektowej interpretacji, frapującej złożoności. Wyłączność zaś oznacza dla liryki śmierć.

Z tego względu, podejmując jeszcze raz zagadkę cielesności Pana Cogito, nie zamierzam udowadniać, że Herbertowska postać w pełni realizuje Kartezjańskie zapatrywania na tę sferę natury człowieka. Poszukuję zaś odpowiedzi na pytania: w jaki sposób myśl Descartes’a inspirowała Herberta? Które jej wątki mogły przyczynić się do stworzenia takiej, a nie innej formuły Pana Cogito i jakie to ma znaczenie w perspektywie postrzegania tej postaci? Przyglądając się wspomnianej *personie*, tropię paralele w sposobie ujmowania podmiotu i doświadczania przez ten podmiot rzeczywistości, uwidaczniające się w światopoglądzie Kartezjusza i Herberta jako fundatora Pana Cogito⁸⁴.

⁸³ Zob. L. Wiśniewska: *Filozofia i mechanizmy konstrukcyjne świata poetyckiego Zbigniewa Herberta*. W: *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*. Red. M. Woźniak-Łabieniec. Kraków 2001, s. 51.

⁸⁴ Mam wrażenie, że pytanie o Herbertowskie inspiracje myślą Descartes’a, nie zaś twarde niezbite argumenty, zdaje się bardziej zasadne z jeszcze jednej, niż wymienione wyżej przyczyny. W tym miejscu chcę ponownie zwrócić uwagę na znamienność imienia *persony* Herberta. Warto chyba podkreślić, że druga część przydomku bohatera – Cogito – zostaje sformułowana w równiej mierze poprzez wykorzystanie konotowanej przez nią znanej maksymy „*Cogito ergo sum*”, jak i odrzucenie fragmentu tej ostatniej. Fakt, że Herbertowski bohater, który potencjalnie mógł nosić iście holenderskie, rozbudowane nazwisko – Pan Cogito Ergo Sum, funkcjonuje jako Pan Cogito, wydaje się znaczący. Pole interpretacji jest oczywiście szerokie. Być może Herbert celowo zredukował nazwę własną swego monologisty, by rozmyć fundamenty jego bycia, by uczynić kartezjański rodowód postaci mniej jednoznacznym? Możliwe, że poeta nie chciał, aby myślenie było jedynym zawiązkiem pewnego jestestwa, twardej rzeczywistości (bo taka jest z reguły w liryce niemożliwa). Tymczasem

Pytanie o formułę Herbertowskiej *persony* nieodzownie prowokuje namysł nad problemem antropologii w omawianej liryce. Na zasadność tego pytania, w perspektywie dyskutowanej tu kwestii, wielokrotnie wskazywał Ryszard Przybylski⁸⁵. Z filozoficznego punktu widzenia pytanie o fundamenty antropologiczne wymaga dość jednoznacznego opowiedzenia się za jedną z dwóch dostępnych możliwości. „Każda antropologia” – wyjaśnia Kopania – „wyrasta bądź z arystotelesowskiej, bądź z kartezjańskiej wizji człowieka. Nie może bowiem być inaczej, jak tylko tak, że w przypadku każdego człowieka albo pierwotny jest w nim namysł nad światem zewnętrznym, albo pierwotna jest refleksja nad własnym istnieniem”⁸⁶. Warto ponadto dodać, dla właściwego zrozumienia istoty różnicy między wymienionymi podejściami, że „[...] antropologia arystotelesowsko-tomistyczna i kartezjańska nie są dwiema konkurującymi ze sobą teoriami. To dwie odmienne propozycje, skierowane do ludzi odmiennie przeżywających świat i swoje istnienie w świecie. Żadna z nich nie powinna uznawać siebie za prawdziwą, odmawiając prawdziwości tej drugiej”⁸⁷. Ku której z tych propozycji ciąży poetycki „światoogląd” znamieny dla poezji Herberta?

Prześledzenie liryki autora *Napisu* od pierwszego tomu zdaje się w pełni uprawomocniać stwierdzenie, że fundator Pana Cogito od początku sytuuje się zdecydowanie po stronie Kartezjańskiej a nie arystotelesowsko-tomistycznej wizji człowieka i świata. Poznawanie i opisywanie otaczającej rzeczywistości zazwyczaj⁸⁸ poprzedzone jest w poezji autora *Epilogu burzy* refleksją podmiotu nad własnym istnieniem. Pierwotne zdaje się tutaj poczucie podmiotowej oczywistości samego siebie. Dopiero ono prowokuje pytania o możliwości i sposoby poznawania przez dany podmiot otaczającej rzeczywistości i wreszcie istotę samej rzeczywistości. Doświadczenie świata zewnętrznego jest tu zwykle wtórne wobec namysłu nad własnym „ja”. Co więcej, właśnie od „ja” uzależniony jest w pewnym sensie kształt samego świata, ponieważ zdarza się, że proces poznawania zostaje wyrażony poprzez

„odcięcie” części wspomnianej maksymy, spowodowało, że status budowanej postaci pozostał niepewny, wątpliwy i, wykorzystując sprzężenie zwrotne, dający znowu do myślenia. Zatem: „myślę, więc daję znowu do myślenia”. Być może ta tautologia przystaje do postawy Herbertowskiego Cogito? A może, jak sugerował Stanisław Barańczak, poecie chodzi o to, by pokazać czytelnikowi, że „każda epoka otrzymuje takie *cogito ergo sum*, na jakie zasługuje” (S. Barańczak: *Przybory człowieka myślącego*. W: Tegoż: *Aneks do Uciekinier...*, s. 194).

⁸⁵ R. Przybylski: *Między cierpieniem a formą*. W: Tegoż: *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 148.

⁸⁶ J. Kopania: *Człowiek jako res cogitans...*, s. 112.

⁸⁷ Tamże, s. 113.

⁸⁸ Piszę „zazwyczaj” a nie „zawsze”, by uniknąć fałszującej obraz generalizacji. Istnieją bowiem w omawianej liryce wiersze, w których pierwotny zdaje się namysł nad światem i to on, w dalszej kolejności, powoduje refleksję nad „ja”. Szczególnie dużo takich tekstów pomieścił Herberta w zbiorze *Studium przedmiotu*.

Ponadto nie można zapominać, że jedną z znamienych cech poezji Herberta jest jej dialogiczność, a także skłonność autora do podejmowania wielokierunkowej i wieloaspektowej analizy różnych kwestii z odmiennych punktów widzenia. Poprzestanie wyłącznie na jednej z istniejących możliwości stanowiłoby zaprzeczenie naczelných zasad określających Herbertowski namysł nad rzeczywistością.

metaforę kreacji⁸⁹. Tak dzieje się we wczesnym, znanym i chętnie przez badaczy cytowanym, wierszu *Kłopoty małego stwórcy*:

„Szczenię pustych obszarów
niegotowego świata
ścieram ręce do krwi
pracując nad początkiem

ziemię niepewną jak dmuchawiec
pielgrzymią stopą ugniatał

podwójnym oczu uderzeniem
utwierdziłem niebo
[...]

(*Kłopoty małego stwórcy*, SŚ, s. 51)⁹⁰

Wyrażone w tym tekście przeświadczenia o ważności tak empirycznej, jak i racjonalistycznej metody w procesie poznawania świata, a także ujęte w formę konstatacji przekonanie:

„Nikommu nie przekazesz wiedzy
twój tylko słuch jest i twój dotyk
na nowo musi każdy stworzyć
swą nieskończoność i początek”

(*Kłopoty małego stwórcy*, SŚ, s. 51)

przystają do Kartezjańskiej koncepcji antropologicznej. Koresponduje z nią także konkluzja pomieszczona tuż przy końcu utworu: „to właśnie chyba twoim losem/być tworem bez gotowych kształtów [...]”. Beata Przymuszała, w swej interpretacji *Kłopotów małego stwórcy*, wyjaśniała: „zdefiniowanie człowieka jako <<tworu>> podkreśla brak możliwości zamknięcia go w jakichkolwiek granicach, [...] które uniemożliwiałyby mu uleganie zmianom”⁹¹. Człowieka znamionuje zatem jego zdolność ciągłych metamorfoz, twórcza potencja nieustannej kreacji siebie. Taka wizja człowieka-„tworu bez gotowych kształtów”

⁸⁹ Por. B. Przymuszała: *Szukanie dotyku...*, s. 195.

⁹⁰ Wszystkie wiersze Zbigniewa Herberta cytowane w niniejszej rozprawie pochodzą z wydania: Z. Herbert: *Wiersze zebrane*. Kraków 2008. Ponadto przyjmuję następujące skróty tytułów zbiorów poetyckich Herberta: SŚ – *Struna światła*, HPG – *Hermes, pies i gwiazda*, SP – *Studium przedmiotu*, N – *Napis*, PC – *Pan Cogito*, ROM – *Raport z oblężonego Miasta*, EO – *Elegia na odejście*, R – *Rovigo*, EB – *Epilog burzy*.

⁹¹ B. Przymuszała: *Szukanie dotyku...*, s. 197.

bliska jest opisanej przez Kopanię Kartezjańskiej idei osoby: „Osoba jest rozumiana w sposób dynamiczny, a nie statycznie; osoba to proces a nie byt. Osoba to proces ponieważ człowiek ciągle tworzy samego siebie [...]. Człowiek tworzy swoją osobę [...] zarówno poprzez swoje świadome czyny odnoszące się do jego sfery duchowej, jak i poprzez swoje świadome czyny odnoszące się do jego sfery cielesnej”⁹².

Znamienny jest ponadto fakt, że w poezji Herberta, szczególnie we wczesnej jej fazie, można znaleźć wiele tekstów, w których naczelnym problemem staje się doświadczenie podmiotowej oczywistości siebie jako artysty (najczęściej poety). Dzieje się tak chociażby w takich popularnych utworach jak: *Napis*, *Nigdy o tobie*, *Próba opisu*, *Chciałbym opisać*, *Pisanie*. Namysłowi nad „ja” i światem oglądanym przez pryzmat owego „ja” towarzyszy wówczas refleksja nad istotą procesu twórczego, rolą i miejscem artysty w świecie. Konkluzje tych rozważań, choć za każdym razem wyrażone inaczej, brzmią jednakowo pesymistycznie:

Chciałbym właściwie napisać o kłamce furtki tego domu
o jej szorstkim uścisku i przyjaznym skrzypieniu
i choć wiem o niej tak wiele

powtarzam tylko okrutnie pospolitą litanię słów

Tyle uczuć mieści się między jednym uderzeniem serca a drugim
tyle przedmiotów można ująć w obie ręce

Nie dziwcie się że nie umiemy opisywać świata
tylko mówimy do rzeczy czule po imieniu

(*Nigdy o tobie*, HPG, s. 109)

kiedy dosiadam krzesła
aby przyłapać stół
i podnoszę palec
aby zatrzymać słońce
kiedy odgarniam skórę z twarzy

⁹² J. Kopania: *Człowiek jako res cogitans...*, s. 113.

O źródle kategorii osoby, sposobach rozumienia tego pojęcia na gruncie teologicznym i filozoficznym (głównie Kartezjańskim) Kopania pisze więcej w szkicu: *Cielesność jako składnik konstytutywny osoby. Ujęcie Kartezjańskie*. W: *Terytorium i peryferia cielesności. Ciało w dyskursie filozoficznym*. Red. A. Kiepas, E. Struzik. Katowice 2010.

dom z ramion
i ciężko uczepiony
mojej przenośni
gęsiego pióra
z zębami wbitymi w powietrze
próbuję stworzyć
nową
samogłoskę –

(*Pisanie*, SP, s. 239)

Chciałbym opisać najprostsze wzruszenie
radość lub smutek
ale nie tak jak robią to inni
sięgając po promienie deszczu albo słońca

chciałbym opisać światło
które we mnie się rodzi
ale wiem że nie jest ono podobne
do żadnej gwiazdy
bo jest nie tak jasne
nie tak czyste
i niepewne

[...]
ale nie jest to widać możliwe

(*Chciałbym opisać*, HPG, s. 86-87)

Źródłem wspomnianego wyżej pesymizmu staje się uświadomienie sobie faktu, że środki poetyckiego wyrazu nie pozwalają na przekazanie istoty jednostkowego doświadczenia świata. Poznający rzeczywistość podmiot nie jest w stanie wyrazić w pełni odczuć i doznań, jakie temu poznaniu towarzyszą. Warto przy tym zauważyć, że największą trudność sprawia przekazanie tych wrażeń, które stanowią rezultat cielesnego doświadczenia świata. Niemożliwe jest oddanie w słowie szorstkiego uścisku klamki i jej przyjaznego skrzypienia. Nie da się również wyrazić wszystkich uczuć, które mieszczą się „[...] między jednym uderzeniem serca a drugim”, a także opisać wszystkich przedmiotów, które „[...] można ująć w obie ręce”.

Sformułowane wyżej metatekstuarne rozterki występują w poezji fundatora Pana Cogito bardzo często⁹³. Paradoksalnie, prowokowane są w znacznym stopniu przez inną, charakterystyczną dla poetyckiego „światooglądu” Herberta, cechę – przypisywanie ciału i zmysłom ogromnej roli w poznawaniu rzeczywistości. Autor *Rovigo* nobilituje ciało głównie w procesie empirycznego doświadczania świata. „Cielesność” – pisze Beata Przymuszała – „pojawia się w tej twórczości przede wszystkim jako wyraz możliwości poznawczych człowieka” – i nieco dalej dodaje – „[...] zmysły mają być kryterium oceny wybranych idei i wartości. Taki sposób weryfikacji prawd-prawdy – pojawia się często w tej twórczości”⁹⁴.

Doświadczenia sensualne wspomagają i uzupełniają w tej liryce racjonalny ogląd świata. Dopiero połączenie obydwu metod – empirycznej i umysłowej – staje się gwarantem, w miarę możliwości prawdziwego, poznania. Warto dodać, że znamienne dla Herbertowskiej epistemologii przydawanie wagi tak zmysłowym jak i racjonalnym władzom poznawczym wcale nie przeczy, wbrew sądom wspomnianych wyżej badaczy, formułom poznania zaproponowanym przez Descartes’a⁹⁵. W świetle ustaleń dokonanych przez Kopanię, ludzka *soma* odgrywa ważną rolę w doświadczaniu tego, co człowieka otacza:

„W szczególności jedność psychofizyczna jawi się kontekście doznań: wszelkie doznania (uczucia) należą do duszy, są jej modyfikacjami, a więc są myślami, ale nie są rezultatem autonomicznej aktywności duszy, lecz są wszelkimi odczuciami duszy spowodowanymi przez ciało. Jedność duszy z ciałem jest przez nas ujmowana [...] na płaszczyźnie poznawczej. Albowiem wzajemne oddziaływanie duszy i ciała odbieramy [...] w sferze naszego doświadczenia zmysłowego”⁹⁶.

Nie wykluczone zatem, że i w tym wymiarze, poszukiwania poety zostały w jakimś stopniu zainspirowane filozofią francuskiego myśliciela. Tą kwestią zajmę się jednak później. Tymczasem chciałam powrócić na moment do podjętego wyżej zagadnienia metapoetyckiego. Mam bowiem wrażenie, że Herbertowska nobilitacja ciała i zmysłowej metody poznawczej zdaje się stanowić jedno z głównych źródeł rozterek związanych z trudnością przełożenia tego rodzaju doświadczenia (doświadczenia cielesnego) na materię wiersza. Uświadomiona ważkość ciała rodzi przecież poczucie konieczności jak najpełniejszego wyrażenia istoty cielesności chwytami dostępnymi mowie wiązanej. Herbert

⁹³ Zob.: H. Konicka: *Oddać wszystkie przenośnie za jeden wyraz mieszczący się w granicach skóry.... W: Wyraz wyluskany z piersi. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*. Red. B. Gautier. Lublin 2006.

⁹⁴ B. Przymuszała: *Szukanie dotyku...*, s. 192-193.

⁹⁵ B. Przymuszała, odrzucając możliwość Kartezjańskich inspiracji Herberta, epistemologiczną formułę obecną w jego poezji zestawiała z podejściem fenomenologicznym zaproponowanym przez Merleau-Ponty’ego. (Zob.: B. Przymuszała: *Szukanie dotyku...*, s. 199 – 203).

⁹⁶ J. Kopania: *Człowiek jako res cogitans...*, s. 109.

nieustannie poszukiwał właściwej (i coraz bardziej nośnej, pojemnej) poetyckiej reprezentacji cielesnej, która pozwoliłaby „usprawnić” przekaz, zagwarantowała, przynajmniej częściowe, wyrażenie odczuć, towarzyszących sensualnemu doznawaniu świata. Pełne napięcia prośby o „jeden wyraz / wyłuskany z piersi jak żebro” o „jedno słowo / które mieści się / w granicach mojej skóry” (*Chciałbym opisać*, HPG, s. 86) zaświadczały tak o istotności *somy* w tej liryce, jak i wyrażają silnie odczuwaną potrzebę odnalezienia dla niej odpowiedniej tekstowej reprezentacji.

Wydaje mi się, że powyższe „poetyckie życzenia” znalazły swą najpełniejszą realizację w formule Pana Cogito. Pojawienie się tej figury w omawianej liryce było, czego dowodzili liczni badacze, bardzo skrupulatnie przygotowane i wieloaspektowo przemyślane przez poetę⁹⁷. Z drugiej strony postać ta stanowiła dopełnienie wielu wątków i rezultat chwytów uobecnianych w tej liryce od debiutanckiego tomu. Genezę Herbertowskiej *persony* chyba najtrafniej określił Jacek Brzozowski, pisząc: „Pan Cogito nie tylko miał prawo, nie tylko mógł, ale także musiał się u Herberta pojawić”⁹⁸. Należałoby dodać, że dokładnie w takim momencie i w takiej postaci.

Zaproponowana przez Herberta formuła Pana Cogito, jak wspomniałam, wieńczy wiele istotnych poetyckich dylematów ważkich dla jej fundatora. W moim przekonaniu, stanowi także znaczący krok w dyskutowanej tutaj, przez pryzmat filozoficznych inspiracji Herberta, problematyce *somatycznej*. W tym miejscu przypominają mi się niezmiernie aktualne, pomimo sporego czasowego dystansu, a także szybkiego i bardzo obszernego przyrostu opracowań naukowych poświęconych omawianej twórczości, słowa Ryszarda Przybylskiego, że Pan Cogito „[...] jest w pewnym sensie archetypem osoby ludzkiej”⁹⁹. Taka formuła Herbertowskiej figury, uprawomocniająca tak *somatyczną*, jak i racjonalną sferę jej egzystencji, stanowi w przekonaniu wspomnianego badacza, a także moim, „[...] ukoronowanie poetyckiej antropologii Herberta”. Warto dodać, antropologii spod znaku Kartezjusza. Dzięki takiej formule obecne w tej poezji od samego początku wątki cielesne zostają scentralizowane i jeszcze silniej uwypuklone. Ich ważkość zdaje się jeszcze większa. Jednocześnie *somatyzm* Pana Cogito staje się bardzo pojemną poetycką reprezentacją

⁹⁷ Na fakt ten wskazują liczni herbertolodzy próbujący wyjaśnić genezę wprowadzenia tej postaci na poetycką scenę. Ich uwaga skupia się głównie na widocznych w tej poezji przemianach w sposobie formułowania poetyckiej wypowiedzi, wykorzystywaniu przez Herberta różnych instancji nadawczych, doskonaleniu umiejętności rozszczepiania poetyckiego głosu na wielu bohaterów. Zainteresowanie budzi ponadto przede wszystkim sposób wprowadzenie tej postaci do literatury. Adresy bibliograficzne opracowań poświęconych Panu Cogito zamieszczam w przypisie 39. do rozdziału *Persona liryczna w perspektywie teoretycznoliterackiej*. Odsyłam zatem to tego przypisu.

⁹⁸ J. Brzozowski: *Geneza Pana Cogito...*, s. 112.

⁹⁹ Zob.: R. Przybylski: *To jest klasycyzm...*, s. 149.

cielesności. Co więcej, ciało tej postaci, będące tekstowym znakiem, funkcjonuje w pewnym sensie jako *pars pro toto* większej figury – *persony* właśnie. W tym sensie znaczący jest sposób sfunkcjonalizowania ciała Pana Cogito jako części wobec całości, a ponadto wieloaspektowej interpretacji mogą być poddawane poszczególne jego elementy. Dla lepszego określenia zależności między formułą Pana Cogito i jego *somatyzmem* jako tekstową reprezentacją można pokusić się o kreację neologizmu. Takim nowym określeniem mogłaby być *persoma* (termin utworzony przez połączenie dwóch łacińskich słów – *per soma* – ‘przez ciało’). Zatem *persoma* – służyłaby określeniu cielesności Pana Cogito jako pewnej spójnej całości. *Persoma* byłaby częścią większej figury – ‘*persony-osoby*’. W mojej intencji akcentowałaby zarazem charakter Pana Cogito, formułę tej specyficznej – i jakże ważnej w polskiej literaturze, także przez wzgląd na jej oddziaływanie i licznych sukcesorów – *persony*, która wyraża się, ujawnia się wielokrotnie przez *somę* właśnie.

Somatyzm Pana Cogito

Formuła Pana Cogito – *persony/persomy* oddaje złożoność jego natury odsyłającej tak do sfery Kartezjańskiej myśli, jak i cielesności, która w koncepcji autora *Medytacji* wcale nie sprowadza się jedynie (choć w dużej mierze tak¹⁰⁰) do roli biologicznego zautomatyzowanego mechanizmu. Pan Cogito, będący rezultatem filozoficznych wycieczek swego fundatora, staje się, jeśli tak można rzec, „prywatnym uosobieniem Kartezjańskiej doktryny”, własną jej interpretacją przeniesioną na grunt poezji. Jest on, by powtórzyć jeszcze raz, odzwierciedleniem filozoficznych dociekań poety w wymiarze „samoswojości”. Wprawdzie jego imię przypomina o Kartezjańskim rodowodzie, w jego formule wyraża się idea człowieka jako *res cogitans*, jego narodziny stanowią ukoronowanie poetyckiej antropologii Herberta, jednak, choć wszystkie te ustalenia są niezmiernie pomocne dla zrozumienia złożoności Pana Cogito, nie dają jedyne go klucza do jej wyjaśnienia. Poezja (nawet filozofująca) na zawsze pozostanie poezją, daleką od jednoznacznych rozstrzygnięć. Wspominam tę oczywistość jeszcze raz (przymierzając się do bliższego przypatrzenia się *somatycznej* naturze Pana Cogito), aby podkreślić, iż mam świadomość, że kartezjanizm stanowi ważną inspirację w Herbertowskim postrzeganiu ciała, ale z pewnością (i na szczęście) nie jedyną.

¹⁰⁰ Odsyłam do lektury rozprawy Descartes’a: *Człowiek. Opis ciała ludzkiego* (przeł. i oprac. A. Bednarczyk. Warszawa 1989).

Cielesność w twórczości Herbert (w tym także *somatyzm* Pana Cogito), postrzegana jako ważny wymiar ludzkiej egzystencji, odsyła głównie do kwestii tożsamościowych i epistemologicznych¹⁰¹. To w tych obszarach Herbert najsilniej nobilituje ciało. Nie można poznać świata ani samego siebie wyłączając z tego procesu doświadczenia sensualne. Jednocześnie *soma* funkcjonuje tu (zadawałby się nieco paradoksalnie) jako *medium*, ewokujące sensory poetyckie prowadzące w zupełnie inne, niż cielesne, obszary znaczeniowe. Ciało i cielesność skłaniają do namysłu nad materialną sferą natury człowieka, ale także pełnią rolę tekstowych reprezentacji, poprzez które poeta uruchamia całkiem odmienne pokłady tematyczne. Wtedy mowa nie tyle o ciele, co ‘przez ciało’ – *per soma*, o czymś z ciałem nie koniecznie związanym. Tak dzieje się w wielu wierszach, pomieszczonych w tomie *Pan Cogito* (i nie tylko).

Wydany w 1974 roku zbiór wierszy Herberta zarówno zwieńcza jego antropologiczne przemyślenia, jak i nadzwyczaj silnie uwypukla potrzebę zgłębienia problemu tożsamości. „W tomie *Pan Cogito*”, pisze Przymuszała podsumowując spostrzeżenia innych badaczy, „występuje szczególne nagromadzenie utworów poświęconych określeniu tożsamości bohatera”¹⁰². Nieprzypadkowo zbiór otwiera wiersz *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*, w którym bohater zadaje swemu „odbitemu w lustrze partnerowi dialogu” szereg pytań:

„Kto pisał nasz twarz na pewno ospa
Kaligraficznym piórem znacząc swoje „o”
lecz po kim mam podwójny podbródek
po jakim żarłoku gdy cała moja dusza
wzdychała do ascezy dlaczego oczy
osadzone tak blisko wszak to on nie ja
wypatrywał wśród chaszczy najazdu Wenedów
uszy zbyt odstające dwie muszle ze skóry
zapewne spadek po praszczurze który łowi echo
dudniącego pochodu mamutów przez stepy”

(PC, s. 365)

¹⁰¹ Por.: B. Przymuszała: *Szukanie dotyku...*, s. 190 - 203.

¹⁰² Tamże, s. 148.

Jak wiadomo, w naszej kulturze, chcąc uzyskać podstawowe informacje o nowo poznanym człowieku, patrzy się przede wszystkim na twarz (w twarz)¹⁰³. W tym sensie wiersz Herberta pełni funkcję poetyckiego konterfektu, skupiającego uwagę na niezwykle istotnej w procesie poznawczym części ludzkiego ciała, odgrywającej ważną rolę w perspektywie komunikacyjnej¹⁰⁴. Jednak nie funkcja prezentacyjna zdaje się tutaj pierwszorzędna. Utwór ten nie jest „zwykłym” opisem oblicza Pana Cogito. To filozoficzne studium twarzy, wręcz zapis jej kontemplowania, którego niezbywalnym warunkiem jest skupienie, uważność, wytężona refleksja. To zapytanie o tożsamość, tak w perspektywie namysłu nad ludzką *psyche* jak i *somą*, bowiem ewokująca refleksje tożsamościowe twarz „symbolizuje przynależność człowieka do dwóch światów: ducha i materii. Obie te sfery nadają nam tożsamość, która pojawia się w sposób widzialny właśnie na twarzy”¹⁰⁵.

Już zatem na samym początku poeta zaznacza, że poszukiwanie tożsamości Pana Cogito będzie się odbywało w obu wspomnianych sferach, obie będą w tym procesie równouprawnione.

Stający przed lustrem-*medium* (własna twarz to jedna z tych części ciała, którą można zobaczyć jedynie pośrednio – jako obraz odbity, utrwalony pędzlem lub zachowany w postaci fotografii) Pan Cogito od razu dostrzega w swym obliczu brzydotę. Pierwsze z postawionych pytań: „Kto pisał nasze twarze [...]”, nasuwające na myśl znaną metaforę: ‘mieć coś wypisane na twarzy’, okazuje się poszukiwaniem sprawcy, który przyczynił się do takiego ukształtowania wizerunku¹⁰⁶. Tą, która zawiniła jest personifikowana choroba. Ona, niczym uczeń mozolnie starający się nadać swoim pierwszym stawianym na kartce papieru literom idealny kształt, pozostawiła na twarzy rozpoznawalne, wykaligrafowane znaki – owalne blizny, swoje „o”. Kolejne pytania (w których czasownik „mam” oraz zaimek dzierżawczy „moja” wskazują na pierwszą osobę liczby pojedynczej (inaczej niż w pierwszym wersie, gdzie występuje określenie „nasze twarze”), wyrażają nie tylko wątpliwości Pana Cogito na temat własnego wizerunku, ale także jego niezgodę na zaistniały stan rzeczy. Wyraźnie

¹⁰³ Zob.: J. Maćkiewicz: *Twarz to człowiek (Metaforyczne i metonimiczne funkcje w języku)*. W: *Twarz*. Red. A. Chojcecki, S. Rosiek „Punkt po punkcie” 2000, z. 1.

¹⁰⁴ Antoni Kępiński pisze, iż twarz to zwierciadło społeczne, które nie tylko wyjawia uczucia i emocje właściciela, ale także odbija patrzącego. Dlatego spoglądając w czyjeś oblicze widzimy jednocześnie siebie, swoje odbicie społeczne, tj. możemy zaobserwować, jak dana osoba nas postrzega. A zatem obserwator i obserwowany są ściśle ze sobą powiązani. Twarz jest więc bardzo istotna w procesie porozumiewania się (A. Kępiński: *Twarz i ręka*. „Teksty” 1977, nr 2).

O ważkości twarzy w procesie poznawania i komunikacji pisze także Jerzy Limon (Zob.: J. Limon: *Czytanie twarzy*. W: *Twarz...*).

¹⁰⁵ I. Łotocka: *Makijaż zmysłowość i duchowość*. W: *Twarz...*, s. 53.

¹⁰⁶ Omawiany utwór analizuje i interpretuje Bogna Żurawska (B. Żurawska: *W poszukiwaniu prawdy – czyli Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*. W: *Dlaczego Herbert. Wiersze i komentarze*. Red. M. Woźniak-Łabieniec. Łódź 2004, s. 123).

nakreślona zostaje tutaj granica między dwoma światami, do których przynależy człowiek – duchowością i materią. Ale komunikacja pomiędzy tymi sferami uległa zakłóceniu – to, co duchowe nie przejawia się w obliczu Herbertowskiej *persony*, bowiem zdominowane zostało biologią. Twarz Pana Cogito odzwierciedla kolejne etapy ewolucji ludzkiego gatunku oraz walkę człowieka o przetrwanie. Podwójny podbródek, zbyt blisko osadzone oczy, odstające uszy oraz niezbyt wysokie czoło to atrybuty fizyczności Pana Cogito, które nie przystają do sfery jego intelektu i duchowości. Ciało jawi się jako zewnętrzne wobec myślącego, dokonującego kontemplacji podmiotu. Przerażony swym barbarzyńskim wyglądem, próbuje nadać twarzy szlachetniejsze rysy, korzystając z „mikstur” pochodzących z śródziemnomorskiego ogrodu sztuki¹⁰⁷. Biologię chce zatem uduchowić dorobkiem wypracowanym dzięki tysiącletnim zmaganiom ludzkiego umysłu. Naturę ulepszyć kulturą:

„a przecież kupowałem w salonach sztuki
pudry mikstury maście
szminki na szlachetność
przykładałem do oczu marmur zieleń Veronese’a
Mozartem nacierałem uszy
Doskonaliłem nozdrza wonią starych książek”

(PC, s. 365)

Jednak wysiłki podjęte w celu starcia biologicznego *residuum* przy pomocy wytworów artystycznej działalności człowieka nie przynoszą zamierzonego efektu. Okazuje się bowiem, co mocno podkreśla dokonując interpretacji tego wiersza autorka *Szukania dotyku*, że „ciało to tylko materia [...]. Materia nie pozwala się kształtować, nie jest zależna od ducha [...]”¹⁰⁸, zaś „w tym patrzeniu w lustro widać lęk przed tym, co cielesne. Lustro nie pokazuje bowiem mnie – lecz przodków, zmuszając do zadania pytania: czy ja mam moje ciało, czy jestem w jego władaniu? Czy biologia zawsze skazuje na gatunkową przynależność? Czy cielesność gubi wymiar jednostkowy?”¹⁰⁹

Analizując utwór *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz* wspomniana badaczka dochodzi do wniosku, że choć wiersz ten nie jest zapisem przegranego pojedynku *persony* Herberta z własną cielesnością, można z pewnością rozumieć go jako wyraz „klęski podmiotu

¹⁰⁷ R. Przybylski pisze, iż na twarzy Pana Cogito „[...] wypisany jest pojedynek między barbarzyńcami a Europą, albowiem Pan Cogito stanowi kolejne wcielenie <<barbarzyńcy w ogrodzie>>” (R. Przybylski: *To jest klasycyzm...*, s. 160).

¹⁰⁸ B. Przymuszała: *Szukanie dotyku...*, s. 149.

¹⁰⁹ Tamże.

kartezjańskiego, który pozbawiony cielesnego wymiaru we <<własnej subiektywności>> [...] starał się uzyskać dostęp do prawdy”¹¹⁰. Jeśli pierwsze stwierdzenie, dotyczące pozornej przegranej Pana Cogito, jest bliskie również mojemu sposobowi czytania tego wiersza, z drugim nie do końca potrafię się zgodzić. W moim odczuciu utwór inicjujący tom *Pan Cogito* jest nie tyle wyrazem klęski podmiotu Kartezjańskiego, co raczej ilustracją podjętej przez ten podmiot próby uświadamiania sobie własnej cielesności. Warto w tym miejscu przypomnieć, cytowane już wcześniej, słowa Jerzego Kopani, wyjaśniające istotę postrzegania własnego ciała w koncepcji Kartezjusza:

„Gdy Descartes opisywał ciało jako obiekt fizyczny, czynił to za pomocą kategorii fizycznych – także wtedy gdy chodziło o ciało ludzkie, czyli organizm biologiczny postrzegany jako przedmiot zewnętrzny względem podmiotu dokonującego opisu. To właśnie dlatego, że zewnętrzność ciała względem świadomości podmiotu jest odczuwana tak mocno, realne istnienie ciała mogło zostać w ogóle zakwestionowane. Ale tak silne poczucie zewnętrzności ciała względem umysłu paradoksalnie rodzi potrzebę wyjaśnienia, dlaczego ten zewnętrzny materialny przedmiot może być [...] złączony z niematerialną duszą”¹¹¹.

Próba, którą podejmuje Pan Cogito polega zatem na ujęciu ciała – póki co jeszcze obcego obiektu – świadomością i uczynienie z niego „własnego ciała”, „mojej cielesności”. Zadanie to jak widać niełatwe, tym bardziej, że Pan Cogito rozpoczyna osvajanie *somy* od twarzy – więc tej części ciała, która apriorycznie wyraża dualizm natury ludzkiej. Twarz, choć cielesna, nie pozwala się przecież sprowadzić wyłącznie do materii¹¹². Jak wielkie jest zatem rozczarowanie Pana Cogito, gdy stwierdza, że jego barbarzyńskie oblicze nie wyraża sfery jego intelektu, z którą w głównej mierze się utożsamia. Inicjalny i trudny turniej z

¹¹⁰ Tamże.

¹¹¹ J. Kopania: *Człowiek jako res cogitans...*, s. 109-110.

¹¹² Por. B. Przymuszała: *Szukanie dotyku...*, s. 145.

Wspomniana badaczka analizując wyraźnie popularne w powojennej poezji zagadnienie twarzy sytuuje go w kontekście filozofii dialogu, głównie wobec myśli Emmanuela Lévinasa. Poczynione przez Przymuszałą ustalenia wyjaśniają powodzenie tego motywu we współczesnej liryce. Ponadto wzbogacają rozumienie problemu twarzy w liryce Herberta, przy czytaniu której kontekst filozofii Lévinasa zdaje się szczególnie istotny, chociażby ze względu na fakt podobnego ujmowania niektórych zjawisk (takich jak etyczny imperatyw, problem dobra i zła, kwestia empatii, odpowiedzialności za drugiego) przez poetę i filozofa. Jako jeden z pierwszych na owe podobieństwa wskazywał Zbigniew Budny, który, zajmując się sprawami Herbertowskiej etyki i transcendencji, dostrzega pokrewieństwo ich myśli w podejściu do kwestii dobra, pisząc: „[...] [Herbert – K.W.] musi pojmować dobro w sposób podobny do ujęcia Emmanuela Lévinasa” (Z. Budny: *Imperatyw i transcendencja*. W: *Czytanie Herberta*. Red. P. Czapliński, Poznań 1995, s. 124).

Pośrednio na możliwość powiązania myśli Herberta z rozważaniami francuskiego filozofa wskazuje Józef Tischner: „Możemy powiedzieć: Lévinas jest bliski wszystkim tym, dla których pytanie o dobro i zło nie jest pytaniem ze sfery abstrakcji, lecz pytaniem z samego środka współczesnej tragedii człowieka” (J. Tischner: *Spotkanie z myślą Lévinasa*. Wstęp do: *Etyka i nieskończony. Rozmowy z Philipp'em Nemo*. Przeł. B. Opolska-Kokoszka, „Teksty Filozoficzne” 1991, s. 6).

własną twarzą nie zniechęca go jednak do dalszego osławiania ciała. Kolejną próbę przynosi sąsiadujący z analizowanym wierszem utwór *O dwu nogach Pana Cogito*.

Tekst otwierający zbiór poświęcił Herbert wyjątkowo reprezentatywnemu elementowi ludzkiego ciała (wyjątkowemu ze względu na kulturową nośność). Tymczasem wiersz po nim następujący poeta dedykuje – nogom, a zatem elementom *somy* zdecydowanie mniej nacechowanym symbolicznie, semantycznie¹¹³. Opisując nogi Pana Cogito w bezpośrednim sąsiedztwie wiersza prezentującego jego oblicze, Herbert zdaje się nobilitować te (nie najładniejsze) elementy ciała swej *persony*. Szczegółowemu oglądowi twarzy ustępuje, prowadzony z nieco odleglejszej perspektywy, namysł nad całą postacią (i postawą – nogi konotują bowiem w pierwszym rzędzie właśnie takie znaczenia) Pana Cogito, choć i tutaj wnikliwemu oku obserwatora nie uchodzą biologiczne znamiona każdej z kończyn (w przeważającej części wiersza obserwacja skupia się na przemianach raz na lewej, raz na prawej łydce Herbertowskiej postaci):

„Lewa noga normalna
rzekłbyś optymistyczna
trochę przykrótka
chłopięca
w uśmiechach mięśni
z dobrze wymodelowaną łydką

prawa
pożał się Boże –
chuda
z dwiema bliznami
z jedną wzdłuż ścięgna Achillesa
drugą owalną
bladą różową
sromotną pamiątką ucieczki”

(PC, s. 367)

Gdyby poprzestać na przywołanych wyżej drobiazgowych opisach obu nóg, można by uznać ten wiersz za dość nietypowy i nie do końca zrozumiały (ze względu na celowość opisu) „portret”, niezbyt w dodatku ładnych, łydek Pana Cogito. Ale nie o anatomiczny opis

¹¹³ Według Władysława Kopalińskiego *noga* symbolizuje człowieka, a dokładniej wyprostowaną postawę ludzką. (Zob.: *Noga*. W: W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 256).

nóg przecież tutaj chodzi. W zamykającej strofie nie tylko zmienia się perspektywa oglądu, ale i ujawnia sens obserwacji (opisu):

„tak oto
na obu nogach
lewej którą przyrównać można do Sancho Pansa
i prawej
przypominającej błędnego rycerza
idzie
Pan Cogito
przez świat
zataczając się lekko”

(PC, s. 368)

A zatem wiersz ten traktuje przede wszystkim o usposobieniu *persony* Herberta, o jej *psyche*, nie *somie*. Znaczący jest natomiast fakt, że inspiracją do namysłu nad sferą intelektu staje się tutaj obserwacja ciała. W moim przekonaniu w tekście tym zbiega się kilka wątków charakterystycznych dla Herbertowskiego postrzegania cielesności. Po pierwsze utwór *O dwu nogach Pana Cogito* przynależy do grupy wierszy, jeśli tak można rzec, tożsamościowych (których, jak wspominałam, w omawianym zbiorze wyjątkowo dużo), po drugie kontynuuje rozpoczęty w wierszu inicjalnym proces osvajania się Pana Cogito z własnym ciałem. Co więcej, można zaryzykować stwierdzenie, że proces ten przebiega pomyślnie. O ile bowiem obserwując swą twarz Pan Cogito nie do końca utożsamia się z własnym wizerunkiem, o tyle przyglądając się nogom, nie odczuwa już tak silne nieprzystawalności intelektu i ciała. Zdaje się akceptować swój kulawy krok. Choć ani jego nieestetyczna łydka z wieloma bliznami, ani nieco przykrótka, chroma kończyna nie budzą zachwyty, to przecież na takich nogach Pan Cogito idzie przez świat, niezważając na fakt, że zatacza się lekko. Mam wrażenie, że w tym utworze Pan Cogito doświadcza już poczucia tzw. „mojowości ciała”. Określenie to, by przypomnieć wcześniejsze teoretyczne ustalenia, wyraża sytuację, kiedy samoświadomy podmiot postrzega zewnętrzne wobec siebie ciało jako swoje i traktuje je jak coś, co do niego przynależy. Inaczej mówiąc, zaczyna utożsamiać się ze swoją cielesnością.

Po trzecie wreszcie w analizowanym wierszu pojawia się bardzo znamieny, dla całej twórczości Herberta, sposób traktowania ciała, a dokładniej jego poszczególnych części, w kategoriach swoistego *medium*. W koncepcji ciała jako „pośrednika” zawiera się swoisty paradoks Herbertowskiego rozumienia cielesności. Z jednej bowiem strony poeta ukazuje

ważkość *somatycznej* części natury (np. Pana Cogito) jako równouprawnionego wymiaru ludzkiej egzystencji, istotnego chociażby w perspektywie kwestii tożsamościowych, antropologicznych, epistemologicznych, z drugiej strony czyni z *somy* jedynie pretekst, inspirację do snucia zupełnie innej refleksji. Ciało jako *medium* odsyła do różnych (nie cielesnych) problemów. Dla przykładu w wierszu *O dwu nogach Pana Cogito* dyskusja o ciele prowadzi przede wszystkim do pokładów intelektu. Nawet więcej, o ciele, podobnie jak w wierszu *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*, mówi się tutaj językiem kultury. Zdaje się zatem, że Herbert mający świadomość istotności doświadczenia *somatycznego*, jednocześnie próbuje cielesność przekroczyć. Pisząc o *somie*, wypowiada się *per soma* – bowiem namysł nad cielesnością, zmierza w gruncie rzeczy ku duchowości.

Podobnie dzieje się jeszcze w innym wierszu z cyklu tożsamościowego – w *Siostrze*, kiedy to młody Cogito, obserwujący w czasie wspólnej kąpieli ciało swej siostry, snuje refleksję nad zasadą duchową – *principium individuationis*. Co ciekawe, *soma* (a dokładniej nos) staje się w owym tekście tym elementem, który odróżnia młodego Cogito od siostry, umożliwiając mu pozostanie „[...] w granicach swojej skóry” (*Siostra*, PC., s. 371), a zatem gwarantując tożsamość. Jednocześnie, w świetle drugiej części liryku:

„ziarno wątpliwości podważenie *principium indywiduationis*
tkwiło wszakże głęboko i pewnego popołudnia
trzydziestoletni Cogito ujrzawszy na ulicy Legionów
dorożkarza
poczuł się nim tak dokładnie
ze wysypały mu się rude wąsy
a rękę sparzył zimny bat”

(*Siostra*, PC, s. 371)

ciało okazuje się argumentem niewystarczającym, by tę ostatnią określić. Po raz kolejny doświadczenie cielesne dostarcza pretekstu do dyskusji o problemie duchowym – *principium indywiduationis* (zasadzie ujednostkowienia). Nie *soma* zatem jest tutaj najważniejsza, lecz pokłady semantyczne *per soma* przywoływane. Taka sytuacja powtarza się dość często w utworach, w których występuje Pan Cogito, ale nie tylko w takich.

Warto w tym miejscu podkreślić, że Herbertowska rekwizytornia *somatycznych* reprezentacji jest niezwykle bogata. W całej twórczości autora *Hermesa*, *psa i gwiazdy*, w każdym niemal wierszu (od debiutanckiej *Struny światła* począwszy) pojawiają się słowa nazywające ciało, bądź cielesność ewokujące. Określenia te występują bardzo często

i powtarzają się wielokrotnie. Gdyby pokusić się choćby o szkicową¹¹⁴ próbę prezentacji i sklasyfikowania tego Herbertowskiego atlasu anatomicznego, mogłaby ona wyglądać, na przykład, jak poniżej.

Pierwszą grupę (kolejność nie jest dyktowana tutaj frekwencją) stanowią określenia elementów ciała związane z głową, twarzą (przy czym już same leksemy *głowa* i *twarz* występują w tej liryce niezwykle często): *czaszka, oblicze, gęba, policzek, szyja, kark, czoło, broda, podbródek, gardło, główka, cera, skronie, włosy, warkocz, oczy, rzęsy powieki, brwi, galki, oczka, tęczówka, źrenice, usta, wargi, kąciki ust, szczęka, zęby, język, nos, nozdrza, uszy*.

Drugą grupę tworzą leksemy nazywające kończyny oraz „składniki” szkieletu ludzkiego: *kręgosłup, grzbiet, stos pacierzowy, stos kościany, plecy, stawy, kości, ścięgna, biodra, barki, łopatka, ramiona, kończyny, łokcie, ręce, dłonie, palce, paluszki, pięści, paznokcie, nogi, uda, golenie, kolana, stopy, pięty*.

Trzecia (najobszerniejsza) grupa mieści nazwy innych (niż wymienione wcześniej) części ciała, nazwy narządów wewnętrznych człowieka, bądź też słowa bezpośrednio cielesność ewokujące (zmysły, procesy cielesne, płyny ustrojowe, wydzieliny ciała) m. in. takie jak: *serce, mózg, pierś, brzuch, pępek, skóra, sadło, glina ludzka, tkanka, komórki, chrząstki, gruczoły, mięso, mięśnie, żyły, żyłki, naczynia krwionośne, aorta, krew, rana, blizna, skaleczenie, znamię, wnętrzności, narządy wewnętrzne, płuca, kiszki, wątroba, dotyk, czułość, słuch, spojrzenie, wzrok, węch, zapach, smak, oddech, oddychać, płacz, szloch, cierpienie, ból, westchnienia, wymiotować, spazmy, łzy, pot, ślina, flegma, wrzody, liszaje, żółć, sińce, zmarszczki, rumieńce, mdłości, pocałunki, uśmiech*.

Pośród wymienionych leksemów znajdują się swoiste cielesne słowa-klucze, które poeta wykorzystuje szczególnie chętnie (np. *głowa, twarz, dłoń, ręka, oczy, krew, łzy*), odnoszące tak do wewnętrznego świata przedstawionego w utworach (czy ich podmiotu), a także do zewnętrznego kontekstu tradycji¹¹⁵.

Gdyby wnioskować o istotności ciała w liryce Herberta poprzestając wyłącznie na przypatrzeniu się ogromnej *somatycznej* rekwizytorni, można by uznać, że problematyka cielesna stanowi tutaj jeden z naczelných problemów albo że wiele w tej poezji wierszy poświęconych jest cielesności właśnie. Takie podejście badawcze jest oczywiście

¹¹⁴ Przeprowadzona tu próba klasyfikacji Herbertowskiej leksyki cielesnej jest jedynie szkicem wskazującym wybrane kwestie, a nie wyczerpującym studium, takie bowiem zdecydowani przekracza możliwości niniejszej rozprawy.

¹¹⁵ W podobny sposób Anna Legeżyńska dokonuje szkicowej charakterystyki leksyki cielesnej występującej w poezji Stanisława Barańczaka (Zob.: A. Legeżyńska: *Gest pożegnania...*, s. 166). Dokonując opisu somatycznego słownictwa w liryce Herberta odwołuję się do niektórych ustaleń badaczki.

niedopuszczalne, a jego zastosowanie skutkowałoby prawdopodobnie podobnego typu uproszczeniami. Dokładniejsza analiza rozważenie wątków *somatycznych* na poziomie poetyckiej metafory czy jeszcze bardziej skomplikowanych (złożonych) tekstowych struktur, prowadzi do nieco innych wniosków. Nie można oczywiście zaprzeczyć faktowi, że Herbert nobilituje ciało we współczesnym klasycyzmie, czy że wyobraźnia poetycka fundatora Pana Cogito jest przywiązana do ujmowania człowieka jako tworu tak intelektualnego, jak i materialnego. Mimo tego, należy wyraźnie podkreślić, że w liryce Herberta niezwykle rzadko pojawiają się utwory poświęcone właśnie (wyłącznie) ciału. Zdecydowanie częściej występują tu sytuacje, w których poeta, wykorzystując cielesną leksykę, kieruje uwagę ku zupełnie innym sferom, problemom. Ograniczę się do wskazanie jedynie kilku wierszy, by nie odchodzić zbyt daleko od głównego wątku – cielesności Pana Cogito.

Znamienne dla Herberta zjawisko mówienia *per soma* unaocznia chociażby dobrze znany i wielokrotnie cytowany utwór *Apollo i Marsjasz*. Wiersz ten, którego znaczną część wypełnia naturalistyczny, czy wręcz turpistyczny opis ciała obdzieranego ze skóry Sylena, jest oczywiście studium i fizycznego bólu, i psychicznego cierpienia. Okaleczony artysta krzyczy. Doświadczenie bólowe jest tak silne, że nawet głos Marsjasza, którym umierający wypowiada „nieprzebrane bogactwo / swego [umęczonego – K. W.] ciała” coraz bardziej się ucieleśnia:

„teraz do chóru
przyłącza się stos pacierzowy Marsjasza
w zasadzie to samo A
tylko głębsze z dodatkiem rdzy”

(*Apollo i Marsjasz*, SP, s. 248)

W krzyku cierpiącego Satyra wyraża się jednak nie tylko *somatyczny* ból. Wrzeszczący bohater Herberta to Marsjasz-artysta – faktyczny zwycięzca pojedynku, oszukany przez przebiegłego boga i niemogący pogodzić się ze swą pozorną przegraną. Jego ucieleśniony głos (jeśli przypomnieć, że jednym z możliwych źródłosłów słowa *persona* jest *per sonare* – znaczy: ‘przez głos’ – widoczną w tym tekście *somatyzację* głosu można traktować jako metaforę opisującą Herbertowski sposób funkcjonalizowania ciała – nie tylko głos jest środkiem poetyckiego wyrazu, ale także *soma*; *per sonare* [*persona*] przemienia się

w *per soma* [*persome*]¹¹⁶) wyraża cierpienie psychiczne, bunt niesprawiedliwie ocenionego artysty. Współczesny poeta-klasyk nie potrafi przejść obok rozdzierających doświadczeń Marsjasza (i tych fizycznych i tych duchowych) obojętnie. Ale przecież nie one są głównym tematem tego wiersza. Dopisując własne zakończenie do znanego mitu, Herbert pyta *de facto* o kształt i sens sztuki. Męka Sylena ulega mediatyzacji i przenosi w przestrzenie refleksji zupełnie odcieleśnionej – traktującej o istocie dwudziestowiecznej poezji. Dla współczesnego klasyka „cudzy ból jest [...] zaledwie ideą, materiałem z którego – jak z innych własnych wyobrażeń o świecie – może stworzyć formę artystyczną”¹¹⁷. Choć Herbert uprawomocnia ciało w klasycyzmie, nie czyni z niego głównego tematu swego wiersza. Od bólu i płaczu idzie do sztuki. Od tego co materialne, ku poetyckiej abstrakcji. Taki kierunek poetyckiego namysłu uobecniiony zostaje także w programowym liryku *Dlaczego klasycy*, ale również w mniej popularnych wierszach. Przykładowo we wczesnym tekście *Deszcz*, metafora cielesna ewokuje doświadczenie utraty kogoś bliskiego:

„patrzyliśmy
jak błędnie

zmysły go opuszczały
wolno obracał się w pomnik

w muzyczne muszle uszu
wstąpił kamienny las

a skóra twarzy
zapięta została
na niewidome i suche
dwa guziki oczu”

(*Deszcz*, HPG, s. 119)

¹¹⁶ O nieco innym sposobie *somatyzacji* głosu wspomina Joanna Grądział przyglądając się utworowi *Przecucia eschatologiczne Pana Cogito*. Według wspomnianej badaczki w wierszu tym nieumiejętność pogodzenia się bohatera z koniecznością złożenia przed „komisją werbunkową” własnych zmysłów wyraża się w warstwie brzmieniowej tekstu. Cytując fragment wiersza, w którym Pan Cogito tłumaczy nieprzychylną mu komicji „że czuje jeszcze w ciele / wszystkie ziemskie ciernie / drzazgi / pieszczoty / płomień / bicze morza” Grądział podkreśla, że „w przytoczonym fragmencie znajdujemy nagromadzenie szeleszczących i syczących głosek, wywołujących wrażenia zmysłowe – to swoista <<cielesna>> instrumentacja [...]”. (J. Grądział: *Dotykanie świata...*, s. 6).

¹¹⁷ R. Przybylski: *To jest klasycyzm...*, s. 143.

Znamienne, że Herbert szczególnie chętnie gromadzi *somatyczne* określenia, kiedy tematem utworu czyni doświadczenie rozstania, braku, czyjejś śmierci (*Białe oczy, Dom, Mama, Pan Cogito obserwuje zmarłego przyjaciela, Babcia, Na chłopca zabitego przez policję*). Często w tych i podobnych tekstach ciało staje się nośnikiem emocji.

Sytuacji, w których *soma* funkcjonuje jako *medium* wiodące poetycką refleksję ku innym tematycznym pokładom można odnaleźć w tej liryce wiele. Sporo jest również tematów przez ciało ewokowanych. Nie sposób i nie miejsce tutaj jednak na ich szczegółowe przedstawianie. Poprzestaję zatem na, ledwie szkicowo argumentowanym, stwierdzeniu, że wierszy faktyczne poświęconych doświadczeniom *somatycznym* jest w poezji autora *Napisu* raczej mało. Co nie oznacza, że nie ma ich w ogóle. *Somatycznymi* wątkami Herbert wypłata, co zrozumiałe, głównie ostatni fragment swej poetyckiej tkaniny. Bólem starzejącego się, chorego ciała nasycony jest przede wszystkim elegijny tryptyk. To tutaj poeta wyznaje:

„Kiedy byłem bardzo chory opuścił mnie wstyd
bez sprzeciwu odsłaniałem obcym rękąm wydawałem obcym
biedne tajemnice mego ciała”

(*Wstyd*, R, s. 611)

Jednak utwory pomieszczone we wspomnianym tryptyku zdradzają kolejny paradoks Herbertowskiego pisanie o ciele. Ujawnia go już powierzchowna obserwacja frekwencji leksyki cielesnej – *somatyczne* wypisy z *Elegii na odejście, Rovigo* i *Epilogu burzy* prezentują zdecydowanie uboższy „repertuar” cielesnych reprezentacji. Takie spostrzeżenie skłania do postawienia następującej hipotezy: pisząc o doświadczeniach bólowych, twórca Pana Cogito rezygnuje z *somatycznej* metaforyki. Tym razem, ten naprędce sformułowany w oparciu o listy frekwencyjne wniosek, uprawomocnia się podczas analizy poszczególnych wierszy. Dość przypomnieć tutaj takie utwory jak *Ostatni atak. Mikołajowi* czy też następujący zaraz po nim *Pal*, gdzie fizyczne doznanie bólu wyrażone zostaje „za pomocą środków militarnej proveniencji”, a nie metafor cielesnych¹¹⁸:

„nie wiem przeciwko komu (do czorta)
jest ten huraganowy atak
artylerii ciężkiej bólu gdy każdy centymetr powietrza
każda piędź ziemi zostały zryte obrócone na nice
przez poprzedni atak [...]”

¹¹⁸ K. Pietrych: *Co poezji po bólu?...*, s. 119.

Czy też sytuacje, kiedy doświadczenia cielesne są ewokowane przez „rekwizyty” jedynie do ciała odnoszące, jak w utworze *Brewiarz* [I]:

„Panie, dzięki ci składam za strzykawki z grubą i cienką jak
włos igłą, bandaże, wszelki przylepiec, pokorny kompres,
dzięki za kroplówkę, sole mineralne, wenflony, a nade
wszystko za pigułki na sen o nazwach dźwięcznych jak
rzymski nimfy,

które są dobre, bo proszą, przypominają, zastępują śmierć”

(*Brewiarz* [I], EB, s. 637)

Albo, jak w liryku *Kwiaty*, zmęczone bólem ciało jest konotowane przez opis mdlejącego bukietu, któremu przygląda się bohater wiersza:

„Kwiaty naręcza kwiatów przyniesione z ogrodu
Kwiaty nabiegłe barwą pąsowe filetowe sine
Odjęte pszczołom trwonią swoje aromaty
W woskowej ciszy pokoju na granicy zimy”

(*Kwiaty*, EB, s. 653)

W tym miejscu ucinam jednak wątek sposobu funkcjonalizowania poetyckich reprezentacji cielesnych w liryce autora *Napisu*, by jeszcze choć na moment powrócić do problemu *somatyzmu* głównej Herbertowskiej *persony lirycznej*. Wspominałam o tym, że zazwyczaj kontemplacja własnego ciała, czy obserwacja cielesności napotykanym ludzi skłania Pana Cogito do namysłu nad sferą intelektu, duchowości. Poznając swą *somę* stawia on pytania o przystawalność (bądź nieprzystawalność) materialnej i psychicznej natury człowieka, próbuje określić tzw. „cielesną tożsamość”. I choć sensualne doznawanie świata jest dla niego niezmiernie ważne, w przywołanych wcześniej tekstach (*Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*, *O dwóch nogach Pana Cogito*, *Siostra*) próbuje ciało przekroczyć, dając w pewnym sensie do zrozumienia, że porywy ducha, myśli są mu bliższe od, jakby nie patrzeć, przyziemnej cielesności. Okazuje się jednak, że czasem, wbrew wszelkim staraniom

ciało bierze górę i unicestwia *ratio*. Taką sytuację unaocznia wiersz *Pan Cogito a perła*¹¹⁹, w którym Cogito – młody adept wiedzy filozoficznej – nie potrafi ogarnąć myślami Platońskiego pojęcia idei, bowiem jego obolała pięta udaremnia wszelkie próby wzniesienia się ponad własną fizyczność:

„[...] po jakimś czasie w polu świadomości pojawia się
pięta, i to w momencie, kiedy młody Cogito mozolnie chwycił myśl
profesora rozwijającego temat pojęcia idei u Platona. Pięta rosła,
nabrzmiwała, pulsowała, z bladuróżowej stawała się purpurowa jak
zachodzące słońce, wypierała z głowy nie tylko ideę Platona, ale.
Wszystkie inne idee.
[...]”

(*Pan Cogito a perła*, PC, s. 372)

Wiersz ten, choć oczywiście opatrzony ciepłą ironią uchylającą nieco powagę przesłania, zdaje się potwierdzać stwierdzenie, że: „to właśnie doświadczenie *somatyczne*, szczególnie bólowe doświadczenie, uświadamia nam w stopniu najwyższym cielesność naszej kondycji jako jej niekwestionowany fundament. W cierpieniu ukazują swoją małość wszelkie idealistyczne sądy na temat ducha, jaźni, umysłu, świadomości, całkowicie jakoby niezależnych¹²⁰ od materii i biologii. To w ciele doświadczamy siebie i świata, a nie w racjonalistycznych projektach oddzielających przygodność ludzkiej somatyczności od trwałości i niezmienności *cogito*”¹²¹.

Utwór *Pan Cogito a perła*, podobnie jak pochodzący z tego samego tomu wiersz *Pan Cogito a myśl czysta*, dokumentuje fakt, że namysł poety nad problemem *somatyzmu* jest wieloaspektowy. Po raz kolejny potwierdza się intuicja, że Herbert nie tyle wprowadza w swe teksty filozoficzne doktryny, co raczej sprawdza je na różne sposoby, wiedzie z nimi dyskusję, po swojemu je interpretuje. Znamionną cechą poezji fundatora Pana Cogito jest jej dialogiczność, a ta ostatnia tyczy się także Herbertowskiego sposobu postrzegania ciała.

¹¹⁹ Nieco podobną sytuację, jak przedstawiona w omawianym liryku opisuje Herbert w jednym z esejów pomieszczonych w *Labiryncie nad morzem*. Poeta-podróżnik, który tyle co przybył do Grecji, podziwiając port i bastiony otaczające Heraklion, nie potrafi zapomnieć o doskwierającym mu upale i wyczerpującej wędrówce pod górę. Doświadczenie to wspomina następująco: „Idę do miasta ulicą wiodącą pod górę, która wydaje się nieskończenie długa, choć świadectwo oczu temu przeczy. Wymiary świata zastygły i choć słyszę zgrzyt piasku pod nogami i stukot własnych kroków, nie poruszam się chyba wcale, zanurzony po głowę w upale, zatopiony w blasku. Zaczyna się bolesny ubytek realności. Widzę się teraz jak we śnie, z boku, bez możliwości porozumienia się z moim ciałem, poruszam się jak wahadło – nieruchomy, przybity do białej przestrzeni, utrwalony raz na zawsze jak na fotografii, złapany w potrzask pozoru z ciężkim cieniem za plecami” (Z. Herbert: *Labirynth nad morzem*. W: Tegoż: *Labirynth nad morzem*. Warszawa 2000, s. 8-9).

¹²⁰ Tak w oryginale, choć wewnętrzna logika zdania wskazuje, że powinno być: „niezależne”.

¹²¹ K. Pietrych: *Co poezji po bólu?*..., s. 16.

W niektórych wierszach *soma* staje się argumentem pozwalającym uzyskać cielesną tożsamość, w innych poeta, niepodważając jej ważkiej roli, stara się ją – mimo wszystko – przekroczyć. I wreszcie, pojawiają się sytuacje, gdzie cielesność, najpewniej określająca ludzką kondycję, dominuje nad sferą *ratio*.

Wspominałam wcześniej, że często dzieje się tak, że ciało inspiruje do snucia refleksji na tematy całkowicie, by tak rzec, odcieleśnione. Tymczasem trzeba dodać, że nieobcy jest Herbertowi i proces odwrotny. Bywa zatem, że to co abstrakcyjne, niematerialne ulega materializacji. I tu znów paradoks – najchętniej poeta *somatyzuje* duszę i myśli. W wierszu *Pan Cogito a ruch myśli* te ostatnie zostają porównane do głodnych czapli:

„czasem dochodzą
do rwącej rzeki cudzych myśli
stają na brzegu
na jednej nodze
jak głodne czaple”

(*Pan Cogito a ruch myśli*, PC, s. 384)

Innym razem przyjmują one postać mieszkających w głowie Pana Cogito myszy:

„Rano myszy biegają
po głowie
na podłodze głowy
strzępy rozmów
odpadki poematu”

(*Codziennosc duszy*, PC., s. 393)

Wyjątkowo dużo utworów, w których dokonuje się materializacja myśli, można odnaleźć w ostatnim tomie. To tutaj obolałą i zmęczoną głowę Pana Cogito szczególnie natrętnie nękać różni intruzy, czasem o bliżej nieokreślonych cielesnych kształtach:

„Któregoś
zimowego ranka
przyszło Panu Cogito do głowy
stańło
w środku głowy
nie chciało się ruszyć
ani w prawo

ani w lewo

było duże
sapało
miało zapach listonosza
i ubogiej tajemnicy”

(*Przyszło do głowy*, EB, s. 667)

Innym razem dokładnie zarysowane w swej postaci:

„stanęło w głowie
można obrazowo przedstawić
jako potężnego chłopca
w futrzanej szubie który
zjawił się w samym środku
przedmiotów nadmiernie ruchomych
paruje on jak koń wzrok u niego
dębowy nieprzenikniony”

(*Stanęło w głowie*, EB, s. 670)

W dwu ostatnich zacytowanych wierszach pochodzących z *Epilogu burzy* uobecniony zostaje znamieny dla Herbertowskiego tryptyku elegijno-ironicznego chwyt tzw. męznego umierania. Według Anny Legeżyńskiej chwyt ten „okazuje się sztuką właściwego zastosowania wobec kwestii ostatecznych strategii autoironii, drwiny i żartu”¹²². W przywołanych wyżej, silnie autoironizujących lirykach wyraźnie uwidacznia się charakterystyczna postawa „ja” zdziwionego, dystansującego się wobec własnego umierania. Takie zabiegi służą w senilnych tomach Herberta tzw. oswajaniu śmierci, łagodzeniu lęku powodowanego poczuciem jej bliskości. Tutaj jednak zdają się nie przynosić zamierzonego celu. Gnębiące, zmaterializowane (czy to w postaci bliżej nieokreślonego, zatem tym bardziej budzącego niepokój intruza, czy też „potężnego chłopca”) myśli o śmierci zagnieździły się w głowie Pana Cogito na stałe. Owe ucieleśnione refleksje ewokują tak fizyczny ból schorowanego ciała (przede wszystkim głowy, w której nieustannie pulsuje przerażającą myśl o przybliżającym się momencie ostatecznym), jak i rozterki psychiczne. W wierszach tych – zauważa Dagmara Zawistowska-Toczek – „nagła śmierć, o której myślał Stary Poeta, pozostała [...] nieoswojona. [W we wspomnianych seniliach – K.W.] występuje ona jako

¹²² A. Legeżyńska: *Gest pożegnania...*, s. 123.

niezhumanizowany element natury, opierającej się językowej i kulturowej semiotyzacji [...]”¹²³. Zmaterializowane przemyślenia (uosobienia śmierci) przytłaczają (przygniatają) Pana Cogito, nie pozwalając ani na chwilę uwolnić się, odpocząć, zapomnieć o położeniu, w jakim się znajduje.

Obok obrazu intelektualnej stagnacji pojawia się w ostatnim zbiorze Herberta wyobrażenie przeciwne. W wierszu *Urwanie głowy* zaczerpnięty z języka potocznego frazeologizm zostaje przemieniony w udosłowniającą, hiperboliczną metaforę i odzwierciedlony w postaci zmaterializowanego natłoku „zarażonych śmiercią myśli”¹²⁴, wręcz rozsadzających głowę Pana Cogito:

„wszystko to lata
w głowie Pana Cogito
bałagan rośnie

co to będzie
jeśli nie uda się
opanować żywiołu”

(*Urwanie głowy*, EB, s. 694)

I zobrażony we wcześniejszych wierszach myślowy zastój, budzący skojarzenia z procesem zamierania i unaoczniony w *Urwaniu głowy* chaos służą podobnym celom – wyrażają lęk stojącego w obliczu śmierci człowieka przytłoczonego ciężarem refleksji, których nie potrafi odsunąć, a na które odpowiedzi nie zna, ewokują obraz jego umęczonego, obolałego ciała.

Spojrzenie na poezję Herberta z *somatycznej* perspektywy ujawnia przede wszystkim złożoność dyskutowanej w tym rozdziale problematyki. W moim odczuciu główną przyczyną owego skomplikowania zdaje się fakt, że cielesność w poezji Herberta jest, paradoksalnie, niebywale ważka i jednocześnie, jeśli tak można rzec, drugorzędna. Z jednej strony poeta bardzo silnie uprawomocnia ciało, z drugiej jednak często próbuje je przekroczyć, kierując prowokowaną *somą* dyskusję ku innym pokładom semantycznym. Nie sposób zaprzeczyć, że *somatyzm* bohaterów występujących w tej liryce (przede wszystkim zaś Pana Cogito) zaświadcza, iż wyobrażenia poetycka Herberta-klasyka ujmuje człowieka jako istotę psychofizyczną. Takie ujęcie, co starałam się uargumentować, nie musi pozostawać

¹²³ B. Zawistowska-Toczek: *Stary Poeta. Ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta...*, s. 520.

¹²⁴ Zob.: Tamże, s. 510.

w sprzeczności z Kartezjańską ideą *res cogitans*. Dualistyczna natura Pana Cogito poświadcza, że autor *Struny światła* postrzega cielesność jako równouprawniony wymiar ludzkiej egzystencji, a pytania o poczucie tzw. „mojności ciała”, budowanie „somatycznej tożsamości” można odnaleźć tak w rozprawach francuskiego filozofa, jak i poetyckich refleksjach współczesnego klasyka, choć oczywiście formy, w jakich wspomniane przemyślenia zostały zawarte, są nieprzekładalne.

Pewne podobieństwa ujawniają się także na płaszczyźnie epistemologii. Znamienny dla bohaterów Herberta namysł nad doświadczeniem zmysłowego poznania rzeczywistości warunkującego racjonalny ogląd, wbrew pozorom nieobcy zdaje się także Descartes’owi. „Jedność duszy z ciałem” – przypomina Kopania przyglądając się *somie* u Kartezjusza – „jest przez nas ujmowana [...] na płaszczyźnie poznawczej. Albowiem wzajemne oddziaływanie duszy i ciała odbieramy [...] w sferze naszego doświadczenia zmysłowego”¹²⁵. W świetle opinii przywołanego badacza owo metaforyczne „dotykane świata”, doznawanie go *per soma* stanowi doznanie nieodzowne i w Herbertowskiej, i Kartezjańskiej epistemologii.

W wymiarze poznawczym, tożsamościowym, antropologicznym cielesność Pana Cogito i innych postaci pojawiających się w liryce autora *Hermesa, psa i gwiazdy* ujawnia swą niekwestionowaną ważkość.

Z drugiej jednak strony, bardzo często *somatyzm* Pan Cogito jest nie tyle tematem poetyckiej refleksji, co zaledwie punktem wyjścia do namysłu poświęconego bardzo różnym kwestiom. Ciało ulega bowiem *mediatyzacji* – samo przestając być tematem, do innych tematów odsyła. W tym sensie najważniejsza Herbertowska *persona* to jednocześnie *persoma*, czyli poetycka reprezentacja. *Persoma* jest figurą tekstową mniejszą od *persony*, zaś każdy element *persomy* (funkcjonując na prawach *pars pro toto*) staje się środkiem poetyckiego wyrazu, za każdym razem eksponującym *personę*. W przypadku Pana Cogito *persona* to zarazem *persoma*, bo abstrakcyjny i idealistyczny wymiar pierwszej figury wyraża się poprzez ciało, do niego odsyła lub z niego bierze początek.

Paradoksalność Herbertowskiego pisanie o ciele polegająca na nieskrywanym zaciekawieniu poety wobec tej problematyki, połączonym z wyczuwalną w omawianej poezji swoistą ostrożnością przy podejmowaniu tematyki *somatycznej* niezwykle intryguje. Często bywa jednak tak, że u podstaw szczególnie skomplikowanych kwestii leżą proste czy wręcz prozaiczne przyczyny. Nie twierdzę, że taka prawidłowość tyczy się dyskutowanej tutaj sprawy, jednak być może warto, snując refleksje o Herbertowskim postrzeganiu

¹²⁵ J. Kopania: *Człowiek jako res cogitans...*, s. 109.

i artykułowaniu cielesności, wziąć pod uwagę rzecz dość oczywistą: w powszechnej normie kulturowej, a w pewnym sensie także obyczajowej (gdy szło o kręgi inteligentne) ciało wiązało się z przyziemnością i nienajlepiej przystawało do, wznoszącej się najchętniej na wyżyny ducha i intelektu, poezji. Dzisiaj rzadko kto, tę kwestię tak traktuje, ale jeszcze w czasach Herbertowi współczesnych, wspomniany podział raczej nie budził wątpliwości. I w poezji fundatora Pana Cogito można przecież odnaleźć ślady myślenia (podążającego tropem zakodowanym przez społeczno-kulturalne normy), że cielesność to drugorzędna sfera ludzkiej egzystencji, ustępująca duchowości, bo ta – jest wyższa w systemie wartości, wyższa na tyle, że nie zawsze wypada ją, w sensie konwencjonalnym, przekładać na sferę *somy*. Taki pogląd utrwalał się chociażby w pomieszczonym w debiutanckim zbiorze wierszu *Zobacz*, w którym ciało zostaje nazwane „leniwą sadzawką”, ograniczającą zdolności percepcyjne, a pogrążona w tej „sadzawce” kobieta jest postrzegana przez podmiot mówiący z nieskrywaną dozą pogardy (czy też pobłażliwości):

„Nie mów że to nieprawda że nie ma aniołów
pogrążona w sadzawce leniwego ciała
ty która widzisz wszystko w kolorze swych oczu
i stajesz syta świata – na granicy rzesz”

(*Zobacz*, SS, s. 36)

Czy wpojona wychowaniem zasada była jedyną przyczyną ostrożności poety we wprowadzaniu cielesności Pana Cogito? Czy norma kulturowa swoistej powściągliwości, „przyzwoitości”, elegancji mogła mieć znaczący wpływ lub decydować o artikulacjach cielesności w poezji Herberta? Nie sposób na te pytania jednoznacznie odpowiedzieć. Przyglądając się jednak całemu dorobkowi twórczemu autora *Epilogu burzy* można zaryzykować stwierdzenie, że Herbert, jak na swój czas znaczony „eleganckim” dystansem wobec uwyrażniania ciała w wysokiej kulturze rezerwowanej dla ducha, i tak wyjątkowo dużo i odważnie (pod względem częstotliwości) pisał o ciele – a w każdym razie go nie unikał. To zaś szczególnie znaczące akurat wobec akcentowania cielesności Pana Cogito – *persony lirycznej* o Kartezjańskim rodowodzie, tej *persony*, której nie sposób oddzielić od imienia mówiącego, wciąż przecież przypominającego Kartezjański podział na *res cogitans* i *res extensa*. Herbertowskie przekroczenie owego – jak starałam się wykazać, nie tak jednak rygorystycznego – paradygmatu, jest dla mnie szalenie istotnym czynnikiem decydującym o specyfice Pana Cogito. Wszak postać ta – *persona/persoma* – być może także właśnie ze względu na „naznaczenie cielesnością” doczekała się tak wielu lirycznych sukcesorów.

Włączył bowiem Herbert w jego formułę takie treści i sposoby metaforyzacji, które w dzisiejszym, najwspółczesniejszym obrazie kultury zyskują swoje istotne miejsce w hierarchii ważności. I ciało do nich należy.

CZĘŚĆ III

Sukcesorzy Pana Cogito

Kim jestem? Kim jest? N.N. Stanisława Barańczaka

Wiersze Stanisława Barańczaka, zwłaszcza te napisane w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, odczytywane były przede wszystkim jako świadectwo swoich czasów. Silnie związane z konkretnymi wydarzeniami politycznymi i sytuacją w kraju, budowały ironiczny, demaskatorski obraz epoki, której atrybutami stały się wszechobecna nowomowa, nieskończenie długie kolejki po mięso, podróże służbowe, zebrania partyjne, przemówienia i pochody, słowem: szara rzeczywistości z szarym człowiekiem w niej zagubionym.

Właśnie tak, tj. w optyce pokoleniowej, skupiając uwagę na obecnym w tomie, karykaturalno-satyrycznym obrazie epoki Gierkowskiej, większość krytyków odczytywała *Sztuczne oddychanie* – poemat, który po raz pierwszy ukazał się pod postacią *samizdatu* w 1974 roku (pierwsze oficjalne wydanie miało miejsce w 1980). Jacek Łukasiewicz podkreślał, że jest to „satyra, a przy tym sytuuje się w szeregu wielogłosowych poematów politycznych”¹²⁶, natomiast w ocenie Jerzego Kwiatkowskiego „w tomie tym mamy do czynienia z bardzo ostrą poezją publicystyczną, jakiej dawno już w Polsce nie było”¹²⁷.

¹²⁶ J. Łukasiewicz: *Sztuczne oddychanie – poemat satyryczny*. W: Tegoż: *Oko poematu*. Wrocław 1991, s. 279.

¹²⁷ J. Kwiatkowski: *Une poignée des mains*. W: Tegoż: *Felietony poetyckie*. Kraków 1982, s. 209. Warto ponadto w tym miejscu przypomnieć także opinię Jerzego Kandziory, według którego „[...] z chwilą opublikowania *Sztucznego oddychania*, szczególną intensywność wyrazu uzyskują, wysuwając się na plan pierwszy poezji Barańczaka, żywioły karykatury, parodii, groteski i szyderstwa”. Badacz uzasadnia to zjawisko m. in. tym, że we wspomnianym tomie a także w zbiorze *Ja wiem, że to niesłuszne* poeta przechodzi do „twórczości poetyckiej świadomie ignorującej istnienie cenzury”. W dalszej części wywodu Kandziora ogłasza swym patronem Michiła Bachtina i podejmuje próbę interpretacji poezji Barańczaka z lat 70-tych sięgając do karnawałowej tradycji literackiej i demitologizacji świata przedstawionej w książce *Twórczość*

Obok głosów dotyczących recepcji i charakteru całego zbioru pojawiły się liczne wypowiedzi poświęcone powołanej w nim do życia figurze lirycznej. Słynny N.N. – (Nieznany Niezidentyfikowany, Non Notus, Bezimienny czy wreszcie współczesny Everyman¹²⁸) od momentu swoich narodzin wzbudzał zainteresowanie literaturoznawców. Warto już na wstępie podkreślić, że niemal wszyscy badacze koncentrowali się głównie na tych rysach postaci, które czyniły z niej typowego przedstawiciela epoki PRL z lat 70-tych. Prawie jednomyślnie Barańczakowski N.N. został przez nich nazwany szarym, przeciętnym, anonimowym człowiekiem, którego nie stać na wielkie czyny i bunt przeciw otaczającej go, równie szarej rzeczywistości. Działo się tak pomimo faktu, że niektórzy z interpretatorów dostrzegali w jego wizerunku także cechy indywidualizujące omawianą postać. Przeglądając literaturę poświęconą N.N. można jednak zaryzykować stwierdzenie, że „epokowy portret” zdominował sposób postrzegania stworzonej przez Barańczaka figury.

Dzisiaj taki – nieco uproszczony przez dominację polityczno-społecznych akcentów - wizerunek N.N., wyłaniający się z krytycznych zapisów, niepokoi. Prawie całkowita jednogłośność badaczy w jego sprawie brzmi, w moim przekonaniu, trochę podejrzanie. Oczywiście i jednoznaczność nie są przecież pożądane w żadnej poezji. A już wyjątkowo obce są twórczości Barańczaka, na co szczególnie mocno uczulał Tadeusz Nyczek, pisząc:

„Nie chodzi o prawdę (boć to wszystko może nią być), ale o tę oczywistość, która mimowolnie prowadzi lekturę wierszy w stronę stereotypu – więc czegoś co samemu Barańczakowi najbardziej jest wstrętne. I może nie podkreślałbym tego tak wyraźnie, gdyby nie wzgląd na to swoiste samozaprzeczenie. Być może, iż alarmuję na wyrost, czepiam się drobiazgów, marginaliów. Ale niewielkie nawet rysy na powierzchni doskonałej drażnią tym bardziej”¹²⁹.

Dalej zaś dodał:

„Podobnie trochę jak w *Sztucznym oddychaniu*, w *Tryptyku* większość wierszy należy czytać jakby dwugłosowo. Planem pierwszym, zewnętrznym, biegnie ów prościutki motyw już to nowego mieszkania, już to rewizji na posterunku MO, już to kuchennego aktu krojenia baleronu. Plan drugi, metafora Losu, czasem głębiej,

Franciszka Rabelais’go. (Zob.: J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*. Warszawa 2007, s. 79-100).

¹²⁸ Trzema ostatnimi określeniami charakteryzuje Barańczakowskiego bohatera Tadeusz Nyczek (Zob.: T. Nyczek: *Wolność słowa*. W: Tegoż: *Powiedz tylko słowo: szkic o poezji pokolenia 68*. Warszawa 1985, s. 161).

¹²⁹ T. Nyczek: *Wolność słowa...*, s. 167.

czasem ledwo-ledwo ukryta pod pierwszym, niekiedy go ironicznie dopełniając, niekiedy stanowiąc tragiczno-symboliczne zwierciadło”¹³⁰.

Zanotowane prawie trzydzieści lat temu uwagi Tadeusza Nyczka, bliskiego Barańczakowi i w czasie, i pokoleniowo wydają mi się wyjątkowo aktualne na tle pozostałych interpretacji omawianego zbioru poetyckiego i umacniają moją lekturową intuicję, która podpowiada, że pojawiający się w *Sztucznym oddychaniu* N.N. to postać wyposażona zarówno w wyostrome (być może faktycznie aż nieco karykaturalne), jak i w subtelniejsze rysy (które w równiej mierze składają się na całościowy wizerunek).

Zagłębiając się w lekturze *Sztucznego oddychania* dzisiaj, nie potrafię wyzbyć się odczuwanej, przy każdym kolejnym wierszu, potrzeby ponownego przyjrzenia się wykreowanej przez autora *Dziennika porannego* postaci. Potrzeby dokładniejszego poznania jej głębszej struktury, schowanej pod wyrazistymi rysami człowieka, który dla wielu badaczy stał się jedynie symbolem przeciętności, braku woli, aksjologicznej pustki. Chciałabym przypatrzeć się tej figurze lirycznej z perspektywy, która uległa – być może – zatarciu pośród dawniejszych interpretacji, eksponujących głównie jej „antypereelowski” wymiar, co skutkowało nawet wyzuciem N.N. z rysów ludzkich, rysów inteligenckich. Zanim jednak jeszcze raz spróbuję odpowiedzieć na nieco już zakurzone, ale jak sądzę, nadal frapujące pytanie: Kim jest N.N.? ¹³¹, zobligowana badawczą uczciwością i rzetelnością, zaprezentuję nieco dokładniej jego portret wyłaniający się z krytycznych zapisów.

¹³⁰ Tamże, s. 174.

¹³¹ Pytanie o to, kim jest N.N. stawiało za punkt wyjścia do analizy *Sztucznego oddychania* dla kilku badaczy. Jednym z pierwszych był, jak już wspomniałam, Tadeusz Nyczek, który poddając pod rozwagę istotę tego bohatera, od razu dystansował się wobec prostych, jednoznacznych odpowiedzi: „Kim jest właściwie NN? Łatwo powiedzieć – szarym człowiekiem. Szary jest Nikt, napisał Stachura. Szary jest Nic, napisał Bursa. Pierwszy ukochał, drugi znienawidził Szarego. W imię tej samej szarości. Za tę biedną, bezwolną, nijaką szarość” (T. Nyczek: *Wolność słowa...*, s. 163).

Jeszcze raz pytanie to stawia Jacek Łukasiewicz przyglądając się relacji, jakie łączą N.N. z autorem poematu. I właśnie ta płaszczyzna semantyczna – związek pomiędzy wspomnianymi instancjami nadawczymi, zdaje się badaczowi szczególnie ciekawa i najbardziej skomplikowana.

Krzysztof Uniłowski natomiast, pytając na nowo: „kim jest centralna postać *Sztucznego oddychania*?”, zastanawia się nad tym, co dzieli N.N. i Pana Cogito (Zob.: K. Uniłowski, *Nawoływanie Boga. Nad wierszem Stanisława Barańczaka N.N. próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy*. W: *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje*. Red. W. Wójcik. Katowice 1994, s. 144).

Szary człowiek w szarej rzeczywistości

We wspomnianej już pracy poświęconej poematowi Barańczaka, Jacek Łukasiewicz następująco definiuje „szarego człowieka”:

„Szary człowiek przeciwstawiony uważającemu się za „barwnego człowieka” (za artystę). Szary człowiek przeciwstawiony władzy nie-szarych, która nim rządzi. Albo przeciwstawiony jako anonim tym, którzy są wyposażeni we własne imiona i nazwiska. „Szary człowiek” jako skonstruowany idol: sztuka ma być zrozumiała dla „szarego człowieka”, władza ma służyć „szaremu człowiekowi”. Uważany za podmiot dziejów, ale nigdy nie jest podmiotem, tylko przedmiotem publicznych decyzji”¹³².

I właśnie takim „szarym człowiekiem”, „jednym z...”, „anonimem z pierwszej połowy lat siedemdziesiątych”¹³³ jest N.N. w przekonaniu autora *Oka poematu*. Analizując *Sztuczne oddychanie* i przyglądając się występującej w tym tomie postaci, Łukasiewicz koncentruje się głównie na tych rysach N.N., które świadczą o jego przeciętności, zwyczajności, banalności. Uwagę badacza przyciąga przede wszystkim N.N. jako figura z satyry politycznej, typowy przedstawiciel „[...] drugiego rzutu generacji bohaterów <małego realizmu>”¹³⁴. Choć we wstępnym rozpoznaniu Łukasiewicz wyraźnie zaznacza, że N. N.

„jest skomplikowany i barwny, ma własne indywidualne rysy”¹³⁵,

dalej dość jednoznacznie stwierdza:

„N.N. nie bardzo orientuje się w swej roli, nie wie, gdzie się znalazł. Jest jednym z tłumu. Czy ma odruchy, które by go indywidualizowały, czyniły z niego „ja” moralne? Przebijają się one przez mechanizmy językowe. N.N. tylko się wydaje – to oczywiste – że to on panuje nad językiem, w rzeczywistości język panuje nad nim”¹³⁶.

Jeszcze bardziej radykalnie odnosi się do N.N. Krzysztof Uniłowski. W jego oczach jest on kaleką, bowiem nie potrafi samodzielnie myśleć, podejmować decyzji, dokonywać jakichkolwiek wyborów. Istniejąc w świecie, gdzie zatarte zostały jasne moralne granice,

¹³² J. Łukasiewicz: *Sztuczne oddychanie – poemat satyryczny...*, s. 291.

¹³³ Tamże, s. 285.

¹³⁴ Tamże, s. 293.

¹³⁵ Tamże, s. 279.

¹³⁶ Tamże, s. 285.

normy postępowania, sam staje się jednostką „bezsztaltną”, odartą z duchowości. To człowiek uprzedmiotowiony o „zafałszowanej świadomości”¹³⁷. Jego egzystencja jawi się jako bierna i jałowa. Nieskory i niezdolny do czynu N. N. trwa w bezruchu. Zamiast kierować się w życiu imperatywem etycznym, dryfuje wśród różnych aksjologicznych hierarchii i „pozostaje w zgodzie z tą, która w danym momencie jest [mu – K. W.] narzucona”¹³⁸. Według badacza reifikacja tej postaci sięga tak głęboko, że odebrane jej zostaje nawet poczucie tożsamości:

„Żadna z ról, jaką odgrywa N.N., nie wyraża go. Każdy jego akces ma charakter momentalny. Bohater zostaje umiejscowiony w tym, co się rozciąga między członami dowolnej opozycji, pozostając jednocześnie na zewnątrz każdego z nich. Jest rozpięty w przestrzeni różnicowania, która jest w istocie nicością, aksjologiczną i semantyczną próżnią. Jest postacią pozbawioną konturów, na której tle, krystalizuje się każdy tymczasowy N.N., On - N.N., dajmy na to: N.N. – ojciec rodziny lub N.N. – uczestnik zebrania partyjnego. Jest on człowiekiem bez tożsamości, bo o wielu tożsamościach”¹³⁹.

Tymczasem w przekonaniu Danuty Sosnowskiej Barańczakowska N.N. przypomina człowieka pozbawionego pamięci (a zatem wyzutego również z tradycji, odciętego od kulturowych korzeni, możliwości tworzenia i zacieśniania międzyludzkich więzi, funkcjonującego w „czasowej dziurze”). A jeśli przypomnieć, że według badaczki pamięć jest głównym źródłem tożsamości, ta ostatnia, po raz kolejny, zostaje N.N. odebrana. Ponadto Sosnowska, uważa że N.N.:

„Nie ma też żadnych wzorów i autorytetów, które by respektował. W jego świadomości przeszłość nie istnieje, co najwyżej pojawia się aluzyjnie w dobiegającej go *Piosence zza lewej ściany*, gdy padają słowa <Jełabuga Łubianka Kołyma>. Ale sugerowana w nich historia to raczej przestroga niż źródło nadziei i siły. N.N. wyrwano z przestrzeni symbolicznej, która pozwoliłaby mu identyfikować się ze zbiorowością. W rzeczywistości, w jakiej żyje nawet patriotyczne imponderabilia (np. hymn narodowy) zostały <spalone>”¹⁴⁰.

Na tle przywołanych wyżej wypowiedzi wyróżnia się głos Tadeusza Nyczka. Paradoksalnie właśnie to jedno z najwcześniejszych odczytań omawianego tomu zdaje się najbogatsze. Możliwe, że po części jest to zasługa wspomnianej pokoleniowej bliskości

¹³⁷ K. Uniłowski: *Nawoływanie Boga. Nad wierszem Stanisława Barańczaka N.N. próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy...*, s. 143-144.

¹³⁸ Tamże, s. 145.

¹³⁹ Tamże.

¹⁴⁰ D. Sosnowska: *Pan Cogito i N. N.*, „Znak” 1995, nr 5, s. 62.

(poety i autora szkicu), która uwrażliwia na subtelności poetyckiego przekazu rówieśników. Nyczek, jak inni badacze, wspomina wprowadzie o uniformizacji, przeciętności N.N., ale jednocześnie wyjątkowo silnie akcentuje skomplikowanie Barańczakowskiej postaci, głębię jej struktury. Zwraca m. in. uwagę właśnie na specyfikę symboli, którymi Barańczak posłużył się konstruując swą figurę:

„Ten Szary Człowiek – uwaga, znów symbol – ma 33 lata. Wiek z jednej strony Chrystusowy, z drugiej pośredni, nijaki, >>w połowie czasu między rudą a rdzą<<. N.N. jest pomiędzy”¹⁴¹.

W tej nijakości, według Nyczka, kryje się nawet pewna wyjątkowość N.N.:

„Przeciętność Barańczakowego N.N. jest totalna. Nikt nie wie, ani on sam, ani narrator poematu, czy można go lubić, akceptować, zwalczać, tłumaczyć, odrzucać. Nawet uczucia wzbudza przeciętne. Raz można mu współczuć, raz się nim brzydzić. Ale w tym współczuciu ukrywa się nuta obrzydzenia, i odwrotnie”¹⁴².

Wobec Herbertowskiego Pana Cogito

Obok wypowiedzi podejmujących próbę wskazania cech, w które została wyposażona figura liryczna pojawiająca się w *Sztucznym oddychaniu* lub tych odbierających jej pewne właściwości pojawiły się również liczne głosy przyrównujące N.N. do Pana Cogito. Częste zestawianie tych postaci jest bardzo silnie umotywowane. Interpretację porównawczą uprawomocnia tak czasowa bliskość analizowanych zbiorów¹⁴³, jak i rozsiiane w różnych miejscach poematu Barańczaka aluzje i nawiązania do poezji autora *Napisu*.

Za pierwsze intertekstualne odwołanie można chyba uznać motto poprzedzające analizowany zbiór wierszy. Jest nim następujący wyimek z *Ewangelii św. Mateusza*: „Lecz mowa wasza będzie tak, tak, nie, nie. A co nadto więcej jest, od złego jest” (Mt. 5, 37). Słowa te, istotne w perspektywie interpretacji całego utworu (o czym później), bezpośrednio

¹⁴¹ T. Nyczek: *Wolność słowa...*, s. 161.

¹⁴² Tamże, s. 163.

¹⁴³ Tom Herberta – *Pan Cogito* ukazał się w roku 1974. w tym samym czasie Stanisław Barańczak kończył pracę nad *Sztucznym oddychaniem*. Fakt ten, szczególnie mocno podkreśla w swej interpretacji K. Uniłowski (Zob.: K. Uniłowski, *Nawoływanie Boga. Nad wierszem Stanisława Barańczaka N.N. próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy...*, s. 141).

Na związki N.N. z Panem Cogito wskazują ponadto J. Łukasiewicz, D. Sosnowska, D. Pawelec, M. Szulc Packalèn.

zaczepnięte z *Pisma Świętego*, pośrednio, ale sposób bardzo czytelny, przypominają o znanej, chętnie cytowanej, i jeśli tak można powiedzieć, „programowej” *Kołatce* Herberta:

„uderzam w deskę
a ona podpowiada
suchy poemat moralisty
tak – tak
nie – nie”

(*Kołatka*, HPG, s. 103).

Wydaje się zatem, że autor *Sztucznego oddychania* od samego początku akcentuje, że ów „suchy poemat moralisty” (pod tą metaforą może w tym wypadku kryć się cała poezja Herberta) stanowi istotny kontekst dla jego własnego poematu. Zawarte w motcie „tak” – „nie” powtórzone zostanie jeszcze raz w dwunastym z kolei wierszu *Sztucznego oddychania* – *N. N. boleje nad niemożliwością tragedii*, co jeszcze wzmacnia interpretacyjną ważkość tych słów oraz intertekstów przez nie konotowanych.

Nawiązań do wierszy Herberta jest, jak wspomniałam, zdecydowanie więcej. Niektóre z nich są na tyle oczywiste, że nietrudno zauważyć je już przy pierwszym czytaniu. Po Herbertowsku brzmią tytuły poszczególnych utworów: *N.N. dochodzi do wniosku, że nie trudno mu się dziwić*, *N.N. rozważa treść słowa „pomiędzy”*, *N.N. rzuca w przestrzeń naiwne pytania* itd. Także sposób przedstawienia N.N. czytelnikowi przypomina nieco wprowadzanie na literacką arenę Pana Cogito. Znamienny zdaje się zatem pomieszczony w wierszu *N.N. budzi się* namysł towarzyszący nadawaniu powołanej do życia postaci imienia oraz stopniowe uzupełnianie (w każdym kolejnym tekście) jej portretu.

Bezpośrednie wkroczenie N.N. na poetycką scenę poprzedza zapowiedź jego narodzin, sformułowana w otwierającym tom *Hymnie porannym*:

„Ponad tą ziemią I ponad tym krajem
W ulicach tego miasta W tym pokoju
W którym o świcie budzi się ten człowiek
Wszędzie powietrze którym dusimy się wszyscy
Powietrze którym oddychamy wszyscy”

(*Hymn poranny*, s. 118)¹⁴⁴

¹⁴⁴ Wszystkie cytowane utwory Stanisława Barańczaka składające się na tom *Sztuczne oddychanie* pochodzą z wydania: S. Barańczak: *Wiersze zebrane*. Kraków 2007.

Następujące po nim teksty, w których N.N. występuje już bezpośrednio, sukcesywnie uzupełniają jego wizerunek. Wiersz *N.N. Budzi się zdradza*, o czym wspomniałam, pochodzenie imienia postaci oraz prezentuje gamę konotacyjnych możliwości nim powodowanych. Kolejny utwór o dwuznacznym tytule – *N.N. dochodzi do wniosku, że trudno mu się dziwić* przynosi charakterystykę bohatera. Okazuje się, że N.N. ma za sobą trzydzieści trzy lata życia, w czasie których zdołał dojść jedynie „do rangi szeregowego rezerwy”, oprócz tego cierpi z powodu „wrodzonej wady płuc”, „chorobliwego przymusu mycia rąk”, „chronicznego przekrwienia gałek ocznych”. Ma także wadę postawy – krzywy kręgosłup. Wszystkie dolegliwości N.N., świadczące o jego fizycznej nieudolności, wręcz kalectwie, funkcjonują tu jako atrybuty jego nieprzystawalności do świata, w którym przyszło mu egzystować. Jego nieumiejętność oddychania powietrzem „jednakowym dla wszystkich” staje się synonimem sprzeciwu człowieka świadomego, być może nawet – inteligenta, który próbuje czytać „w ciemności” i „między wierszami ostatniej i najbliższej / wojny światowej” nie zważając na konsekwencje (np. w postaci ciągle przemęczonych oczu). Mający poważne trudności z oddychaniem, N.N. nasuwa skojarzenia z Herbertowskim Hamletem z *Trenu Fortynbrasa*, całkowicie nieprzystosowanym do otaczającej go rzeczywistości, „łapczywie gryzącym powietrze i natychmiast wymiotującym” (z tą jednak różnicą, że Hamlet po prostu nie umiał przystosować się do zewnętrznego świata, a N.N. raczej nie chciał).

Pełen ironii wiersz *N.N. dochodzi do wniosku, że trudno mu się dziwić*, kreślący portret figury lirycznej Barańczaka, przypomina ponadto utwór *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz* Herberta, w którym poeta również tworzy poetycki konterfekt tyle co wprowadzonej na literacką scenę *persony*. W obu tekstach na pierwszy plan wysuwają się kwestie tożsamościowe. Obie postaci, choć paradoksalnie (i oczywiście ironicznie, czy nawet autoironicznie) przedstawione są przez swych fundatorów jako niegrzeszące bogactwem myśli – Pan Cogito: „czoło niezbyt wysokie myśli bardzo mało” (*Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*, s. 365), N. N.: „włosy i własne myśli coraz rzadsze” (*N.N. dochodzi do wniosku, że trudno mu się dziwić*, s. 121) snują refleksje na temat własnego istnienia. Oczywiście tożsamościowe rozterki, sformułowane w przywołanych utworach, powodowane są zupełnie innymi przyczynami. Rodzą się także w całkowicie odmiennych sytuacjach. Ponadto tekście Barańczaka wyrażone zostają zdecydowanie subtelniej niż w utworze Herberta. W wierszu *N.N. dochodzi do wniosku, że trudno mu się dziwić* tylko raz słuchać, wtrącone w nawias pytania N.N.: „(kim jestem? kim?)”. Wątpliwości te będą jednak powracać uporczywie w wielu wierszach pomieszczonych w *Sztucznym oddychaniu*, podobnie jak Herbert wielokrotnie zapyta w swym zbiorze o tożsamość Pana Cogito.

Warto na koniec dodać, że szczególne znaczenie przy tworzeniu wizerunku N.N., a także przedstawianiu jego sposobu doświadczania otaczającej go rzeczywistości Barańczak przypisuje takim elementom ciała jak ręce, twarz, kręgosłup (*N.N. dochodzi do wniosku, że nie trudno mu się dziwić, N.N. przyznaje się do wszystkiego, N.N. uprawia gimnastykę poranną*, itd.). Podobnie wreszcie wspomniani poeci postrzegają momentami i samą rzeczywistość, której atrybutami stają się chociażby ryczące głośno syreny fabryczne (*Hymn poranny, N.N. próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy Barańczaka; Sprawozdanie z rajy, Przebudzenie Herberta*).

Nawiązania do wierszy autora *Struny światła*, uobecnione na różnych płaszczyznach semantycznych i konstrukcyjnych, dają silne podstawy do tego, by utwór Barańczaka odczytywać w kontekście Herbertowskich idei i poetyki. Co więcej, zdaje się, że pominięcie tego kontekstu znacznie zubożyłoby wachlarz możliwości interpretacyjnych, jaki otwiera analizowany poemat. *Sztuczne oddychanie* było niewątpliwie odpowiedzią na *Pana Cogito*. Być może nawet odpowiedzią utrzymaną przede wszystkim w duchu polemicznym¹⁴⁵. Po raz kolejny natomiast zastrzeżenia budzi kategoryczność tych interpretacyjnych rozstrzygnięć, które przy zestawianiu N.N. z *personą* Herberta zupełnie redukują pozytywne rysy pierwszego. By nie pozostać gołosłowną, ale także nie przedłużać zbytnio prezentacji opinii krytyków, ograniczę się do przywołania zaledwie dwóch stanowisk.

Zajmująca się twórczością pokolenia '68 Małgorzata Szulc-Packalèn-Pakula hajeże Barańczkowski N.N. jest:

„Anonimem polskim lat siedemdziesiątych naszego wieku, stanowiącym dialog-polemikę z *Panem Cogito* Zbigniewa Herberta. Różnica polega na tym, że Herbertowski Pan Cogito stanowi porte parole swego twórcy [...]. Pan Cogito myśli, co pozwala mu na formułowanie własnego kodeksu moralnego [...]. Barańczakowy N.N. przeżywa frustracje bliskie frustracjom Pana Cogito, jednak gruncie rzeczy stać go tylko na odruch <<zasłonięcia oczu>>”¹⁴⁶.

Najbardziej radykalną postawę wobec dyskutowanej tu kwestii zajmuje ponownie Krzysztof Uniłowski w przywoływanym wcześniej artykule. Określając zależności pomiędzy wspomnianymi postaciami, badacz pisze:

¹⁴⁵ Według Dariusza Pawelca *Sztuczne oddychanie* można postrzegać „jako zamierzenie symetryczne wobec Herbertowskiego Pana Cogito, lecz usadawiające się na przeciwległym biegunie” (Zob.: D. Pawelec: *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*. Katowice 1992, s. 136).

¹⁴⁶ M. A. Szulc Packalèn: *Pokolenie 68. Studium om poezji polskiej lat siedemdziesiątych*. Warszawa 1997, s. 221.

„W tym samym roku 1974, w którym ukazał się tom Herberta *Pan Cogito*, Stanisław Barańczak kończył pracę nad cyklem wierszy, w których bohater, N.N., jest człowiekiem pozbawionym władzy sądenia”¹⁴⁷.

Swoje zapatrywanie na stworzoną przez Barańczaka postać badacz potwierdza jeszcze raz w dalszej części interpretacyjnego wywodu:

„N.N. jest tym wszystkim, czym nie jest Pan Cogito, a więc - osobą pozbawioną władzy sądenia”¹⁴⁸.

W świetle wszystkich przytoczonych do tej pory wypowiedzi krytyków traktujących o N.N. nietrudno naszkicować portret stworzonej przez Barańczaka figury. W ich świetle N.N. to anonimowy średniak, typowy wytwór PRL-u, stłamszony, wyjałowiony rzeczywistością, nieskory, czy wręcz niezdolny do przemyśleń a już tym bardziej jakiegokolwiek aktywności czy sprzeciwu. Gdy wziąć pod uwagę te najbardziej radykalne opinie odmawiające N.N. świadomości, pamięci, a nawet tożsamości – otrzymamy obraz bohatera-kaleki pozbawionego najważniejszych kategorii świadczących o jego człowieczeństwie w ogóle. I tu samoistnie nasuwają się pytania: Czy N.N. to tylko marionetka, kukielka stworzona jedynie po to, by oskarżenie rzeczywistości PRL zawarte w poemacie Barańczaka było jeszcze silniejsze? Czy to wyłącznie bohater swoich czasów, ukształtowany przez rzeczywistość konkretnej epoki, zredukowany w swoim człowieczeństwie, odzwierciedlający wyłącznie skutki wpływu systemu na jednostkę, bezrefleksyjny? Czy faktycznie istota egzystencji tej postaci wyraża się w stwierdzeniu, że „N.N. jest tym wszystkim, czym nie jest Pan Cogito”?

Wydobywając ponownie z poetyckiego lamusa pytanie: kim jest N. N.? stawiam pod rozwagę trzy problemy – kim jest N.N. jako bohater poematu, kim jako rówieśnik Pana Cogito i wreszcie, czy można traktować tę postać jako *personę liryczną* Barańczaka?

¹⁴⁷ K. Uniłowski: *Nawoływanie Boga...*, s. 141.

¹⁴⁸ Tamże, s. 144.

Egzystencja sprowadzona do bycia „pomiędzy”, czyli tragizm jednostki bolejącej nad niemożliwością tragedii

Rewidowanie przeszłości, wywoływanie dawno już przebrzmiałych wątpliwości, pytań stawianych wcześniej wielokrotnie, zobowiązuje. Nie tylko bowiem należy uzasadnić potrzebę powtórnego odbycia owej „wycieczki wstecz”, nie tylko odnieść się do dokonań tych wszystkich, którzy kiedyś już danym tropem podążali, ale także, a raczej przede wszystkim, podjąć próbę odpowiedzi na ożywioną po czasie kwestię. Dwa pierwsze w kolejności zadania uznaję za, przynajmniej częściowo, wykonane. Pozostaje pochylić się nad trzecim, mam wrażenie najtrudniejszym – polegającym na przedstawieniu i uargumentowaniu własnego sposobu rozumienia wywołanego tomu Barańczaka, a także postrzegania występującej w nim postaci. Przystępując do lektury, poszukuję w miarę możliwości pewnego, jeśli o takim w ogóle może być mowa przy analizowaniu poezji, fundamentu, na którym zbuduję swą interpretację.

Najbardziej podstawową, w moim przekonaniu, zasadą konstrukcyjną *Sztucznego oddychania*, niezmiernie ważną przy interpretacji całego zbioru, poszczególnych wierszy wchodzących w jego skład, a także przy próbie uchwycenia formuły N.N. jest „opozycyjność”. Tom ten zasadza się na przeciwieństwach, wobec przeciwieństw i w ich świetle kształtują się główne idee poematu, pomiędzy biegunami różnych opozycji zawieszony zostaje jego bohater. Hipoteza „opozycyjności” jako fundamentu kompozycyjnego *Sztucznego oddychania* zdaje się potwierdzana już mottem poprzedzającym właściwy tekst poematu. Słowa zaczerpnięte z *Ewangelii św. Mateusza* „tak, tak” – „nie, nie” wyznaczają krańcowe bieguny znamiennej dla całego *Sztucznego oddychania* opozycji etycznej. Paradoksalną dwuznaczność skrywa także sam tytuł zbioru. „Sztucznemu oddychaniu” a więc frazeologizmowi wywołującemu skojarzenia z zabiegiem medycznym polegającym na wymuszonym podtrzymaniu oddechu w celu niedopuszczenia do śmierci chorego czy rannego i z tej przyczyny niezdolnego do samodzielnego oddychania pacjenta, Barańczak nadaje wyraźnie negatywny sens. W wierszu *N.N. wysłuchuje pogadanki radiowej* „sztuczne oddychanie” staje się synonimem bolesnego, być może nawet śmiertelnego, ucisku. Jerzy Kandziora w przedstawionym w tym utworze instruktarzu udzielania pierwszej pomocy rozpoznaje „aluzję do tortur i egzekucji”¹⁴⁹.

¹⁴⁹ J. Kandziora: *Ocalony w gmachu wiersza...*, s. 92.

Na istotność wspomnianej „opozycyjności” w poemacie Barańczaka wskazywali niektórzy badacze. Tadeusz Nyczek uznał, że „[...] tropienie sprzeczności i wyszukiwanie przeciwieństw”¹⁵⁰ cechują twórczość tego poety w ogóle. Ponadto interpretując *Sztuczne oddychanie* badacz kilkakrotnie podkreślał ważkość pojawiającego się w nim słowa „pomiędzy”:

„Ważne to słowo-hasło-klucz”, bodaj najważniejsze dla idei tomiku. Określa bowiem jednocześnie brak wyboru, niepodjęcie decyzji, stan zawieszenia”¹⁵¹.

Według Jacka Łukasiewicza podstawowym dla całego poematu jest natomiast rozróżnienie:

„[...] między publicznym a prywatnym. „Prywatne” jest odkrywane i analizowane w „publicznym”, „publiczne” w „prywatnym”. Podział między nimi zostaje zatarty”¹⁵².

Opozycji znamionujących rzeczywistość *Sztucznego oddychania*, oddziałujących na postawę postaci w nim występującej jest zdecydowanie więcej. Do najbardziej sensownych należą, w moim odczuciu: dzień – noc, życie – śmierć, wieczność – teraźniejszość, przestrzeń wewnętrzną – przestrzeń zewnętrzną, „ja” – „nie-ja”, oddychanie – duszenie, sen – przebudzenie (rzeczywistość).

Większość z wymienionych par przeciwieństw zostaje zaktualizowana już w utworze *N.N. budzi się*, w którym czytelnik po raz pierwszy bezpośrednio styka się ze stworzoną przez Barańczaka figurą liryczną. Jak wiadomo, wierszom inicjacyjnym i wierszom zamykającym poetyckie tomy przypisuje się szczególnie duże znaczenie w perspektywie całościowej interpretacji danego zbioru. Mam wrażenie, że podejmując próbę odtworzenia wizerunku N.N. skreślonego w poemacie, warto poświęcić nieco więcej uwagi utworowi, w którym ten bohater zostaje powołany do życia. Zaczynam zatem właśnie od lektury tego tekstu:

N. N. budzi się

Kim
jestem?

¹⁵⁰ T. Nyczek: *Wolność słowa...*, s. 149.

¹⁵¹ Tamże, s. 161.

¹⁵² J. Łukasiewicz: *Sztuczne oddychanie – poemat satyryczny...*, s. 283.

Budzi się.
Wciąga w głąb płuc
ostatni senny oddech niemego pytania.
Budzi się. Jestem. Jest. Otwiera oczy,
porusza głową. Coś mi się przyśniło.
Pytanie. Ktoś zapytał wewnątrz mnie.
Siada na brzegu łóżka.

Tylko spokojnie. Spokojnie.

Jest ranek. I jest łóżko. I jest pokój
hotelowy, i szara odwilż za oknem, i bruk
ulicy, podróż służbowa, niemiły
smak w ustach, chłód, rażące,
światło świtu. Spokojnie.

Spokojne,

nieporuszone, odwieczne istnienie
popielniczki, stolika nocnego i lampy,
hotelowego numeru w jednym z wielu obcych
miast, gdzie możesz być tylko przejazdem i sobą;
istnienie rzeczy, pytające ciebie
o coś w niemy języku powierzchni i brył,
trwałość, niechętna ludzkiemu rozchwianiu;

nazwijmy go imieniem używanym zwykle
przez nieznanych żołnierzy albo w listach do
redakcji: N.N. Co się kojarzy
z ogromną liczbą wyrazów przeczących:
na przykład nic, niewiele albo nieskończoność;

zbudził się w nowy dzień, nowy lęk (jestem?), nową
niepewność (kim?). Wciąga w głąb płuc
pierwszy zbudzony oddech niemego pytania,
wdycha publiczne powietrze swojego pokoju, prywatny
niepokój publicznego spokoju. Tak, jestem.
Tylko spokojnie

(s. 119-120)

Wiersz ten, jak wspomniałam, zasadza się na kilku znamienych dla całego poematu opozycjach. Do najważniejszych można zaliczyć: dzień-noc i sen – rzeczywistość. N.N. wybudza się o świcie ze snu, a pierwszą kwestią, pojawiającą się w głowie znajdującego się

jeszcze gdzieś w przestrzeni pomiędzy realnością a marzeniem sennym bohatera, jest pytanie: Kim / jestem? Bohatera budzi zatem wątpliwość i to wątpliwość zasadnicza, bo dotycząca istoty jego tożsamości a nawet samego faktu istnienia. Należy bowiem podkreślić, że wartość i niejednoznaczność pytania uwypuklona zostaje tutaj poprzez zabieg rozbicia go przerzutnią na dwa człony: „kim” i „jestem”. Jak wiadomo, poeci pokolenia ‘68 wyjątkowo chętnie sięgali po ten środek stylistyczny, ponieważ dawał on ogromne możliwości w zakresie rozbijania skostniałych, utrwalonych w języku zwrotów a tym samym kreowania nowych, często wieloznacznych połączeń. „Nowofalowcy”, pisał Jacek Łukasiewicz, „a Barańczak szczególnie, stosowali przerzutnię w funkcji poetyzacyjnej: wskazywali przerzutnią, że poza logiczną składnią, normalnym porządkiem zdań jest jeszcze coś... Przynajmniej inny sposób ekspresji, inny sposób frazowania”¹⁵³. Zastosowanie w analizowanym wierszu przerzutniowego rozszczepienia (zaledwie dwuczłonowego) pytania: Kim jestem? podkreśla rangę semantyczną każdego ze słów i każe interpretującemu skupić uwagę na jego znaczeniu w perspektywie całego tekstu (a być może, mając świadomość, że jest to wiersz w pewnym sensie inicjalny, nawet całego poematu). Dzięki temu zabiegowi znakiem zapytania zostaje opatrzony nie tylko problem roli, jaką N.N. ma odegrać w życiu, nie tylko sens i cel jego istnienia – „Kim jestem?”, ale również, a może przede wszystkim, zakwestionowany zostaje sam fakt jego istnienia – „jestem?”.

Podsumowując zatem: zbudzony o świecie N.N. zadaje sobie pytanie o sens własnej egzystencji i warunki tego jestestwa. To powodujące lęk pytanie wypływa z jego wnętrza, z potrzeby określenia siebie i swojego bytu. Owa kwestia, rodząca głęboki niepokój N.N., zmusza go do poszukiwania odpowiedzi, nęka i gnębi. Stawiający sobie zasadnicze pytania N.N. wątpi, lęka się, myśli – nie sposób zatem pozbawić go władzy sądenia.

Pora, w której rodzą się dręczące wątpliwości to noc. Ona jest czasem, w którym N.N. może pozostać sam ze swoimi myślami. Tutaj jeszcze nie wtargnęła porażająca rzeczywistość dnia, z atrybutami znamienymi dla epoki „małej stabilizacji”, jak: „szara odwilż za oknem”, „pokój hotelowy”, „podróż służbowa”, „bruk ulicy”, „obce miasto”, w której funkcjonuje. Noc oznacza czas szczególny dla N.N., to wtedy pojawiają się zasadnicze pytania świadczące o sposobie jego egzystencji. O przełomowej roli nocy traktuje również wiersz *N.N. zapisuje coś na odwrocie pudełka z papierosami*, który można odczytywać jako swoistą autoprezentację Barańczakowskiej postaci:

„ja obudzony o świecie pytaniem, którego nigdy

¹⁵³ J. Łukasiewicz: *Sztuczne oddychanie – poemat satyryczny...*, s. 297.

dotąd sobie nie zadawałem
ja, napastowany głosami, których nie słyszałem nigdy
dotąd”

(s.151)

Opozycja dzień-noc występuje jeszcze w wielu innych wierszach Barańczaka pomieszczonych w różnych tomach. Znamienne jest to, iż zawsze drugi jej człon jest nacechowany pozytywnie. Noc, pisze M. Szulc Packalèn, „to jedyna możliwość trwania <<całym sercem po stronie własnego wnętrza>>, a także ucieczki od zakłamaney codziennej rzeczywistości”¹⁵⁴ i nieco dalej dodaje, „stąd [w poezji Barańczaka – K. W.] sakralizacja wnętrza, jako jedyne go pewnego azylu przed światem, umożliwiającego przechowywanie indywidualnych norm etycznych”¹⁵⁵.

W omawianym wierszu czas nocny wyraźnie podlega nobilitacji. Wątpliwość budzą zatem uwagi Krzysztofa Biedrzyckiego, który przyglądając się istotnemu w *Sztucznym oddychaniu* przeciwstawieniu wspomnianych dwóch pór napisał: „opozycja dnia wobec nocy jest wyłącznie opozycją aktywności wobec bierności, jawy wobec snu. Jeśli chodzi o wartościowanie, obie pory są równie złowrogie. Różnica mogłaby polegać na tym, że zło nocy jest znacznie mniej określone, nocą rodzi się raczej lęk, podczas gdy dniem konkretny strach. Poza tą jedną różnicą, nastawienie psychiczne N.N. wobec obu pór doby jest podobne”¹⁵⁶. Opozycja ta w perspektywie lektury analizowanego wiersza oraz tomu wydaje się jednak znacznie bardziej skomplikowana. Nie sposób przecież określać nocy jako biernej, biorąc pod uwagę, że to właśnie wtedy w psychice bohatera rodzą się pytania warunkujące jego egzystencję. Czas nocny staje się tu porą aktywności umysłu, wewnętrznego jestestwa, skrywanego i stłamszonego tym, co przynosi dzień. Fakt, iż pojawiającym się nocą wątpliwościom towarzyszy silny lęk, świadczy o randze stawianych pytań. One są wyrazem przemian, jakie zachodzą we wnętrzu bohatera, świadectwem dokonujących się w czasie snu metamorfoz.

Noc i sen wyznaczają zatem przestrzeń wewnętrzną Barańczakowskiej postaci, ujawniają zepchnięte w podświadomość, niemożliwe do wyartykułowania w dzień rozterki. Ta pora nieco przypomina pamiętną noc, w czasie której rodzą się załączki filozoficznej metody Kartezjusza. Georges Poulet napisał o niej tak:

¹⁵⁴ M. A. Szulc Packalèn: *Pokolenie 68. Studium om poezji polskiej lat siedemdziesiątych...*, s. 201.

¹⁵⁵ Tamże, s. 202.

¹⁵⁶ K. Biedrzycki: *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków 1995, s. 21.

„Wkraczamy tu w [...] pierwotną ojczyznę duszy, kolebkę ludzkiego istnienia, która trwając w jego najgłębszych pokładach, nigdy nie przestaje na nas oddziaływać”¹⁵⁷.

Z analizowanego wiersza wyłania się portret człowieka, w którym budzi się świadomość, wizerunek postaci, która nieśmiało zaczyna stawiać sobie pytania o granice własnej tożsamości i rolę w świecie. Pytania te, zrodzone w „sennym oszołomieniu”¹⁵⁸, w momencie zetknięcia dwóch światów – jawy i snu – pozostają niewyartykułowane i przynależą do sfery wnętrza N.N., który: „wciąga w głąb płuc / ostatni senny oddech niemego pytania”, „wciąga w głąb płuc/ pierwszy zbudzony oddech niemego pytania”. Tu pojawia się kolejna, istotna w utworze opozycja, polegająca na przeciwstawieniu wewnętrznego, nocnego świata, którego atrybutem jest „nieme pytanie” rzeczywistości zewnętrznej, którą symbolizuje powietrze. Żywioł ten, w większości kosmogonii utożsamiany z „żywiołem pierwotnym, zrównany przez stoików [...] z duszą”, funkcjonujący jako symbol „życia duchowego, wolności, czystości”¹⁵⁹ w omawianym wierszu zostaje nazwany „publicznym”, ponadto wdzierającym się do wnętrza, do „prywatnego pokoju”. Dwie oksymoroniczne metafory: „publiczne powietrze swojego pokoju” oraz „prywatny niepokój publicznego spokoju”, połączone zabiegami eufonicznymi, zacierającymi podobieństwem dźwięków zasadniczą różnicę sensów, uwypuklają jeden z najdramatyczniejszych syndromów PRL-owskiej egzystencji. Było nim, tropione i piętnowane przez poezję Nowej Fali, rozmywanie granicy między obszarem prywatności i oficjalności, tego co indywidualne, własne, bezpieczne – i tego, co publiczne, urzędowe, poddane inwigilacji. Niwelowanie tej opozycji wskazywało na odbieranie człowiekowi prywatności, zarazem redukowanie jego podmiotowości, odmawianie mu prawa do przestrzeni (tu: powietrza, tylko własnego). To symbolizuje działania totalitarne, określa socjotechnikę, w której pozbawia się człowieka indywidualnych rysów, wyjaławia tożsamość, by wszystkich ujednolicić. Co więcej – pozbawić powietrza, w sensie dosłownym, znaczy pozbawić życia, udusić. Szczególnego znaczenia nabiera zatem tytuł zbioru. Zabiegowi sztucznego oddychania poddawane jest tutaj całe społeczeństwo¹⁶⁰. Tytułowa metafora zostaje powtórzona w trzech wierszach pomieszczonych w tomie: *N.N. przegląda czasopisma ilustrowane*, *N.N. wysłuchuje pogadanki radiowej*, *N.N. zamierza popełnić samobójstwo* i za każdym razem niesie z sobą pejoratywne treści. Ponadto duszne,

¹⁵⁷ G. Poulet: *Sen Kartezjusza*. W: Tegoż: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Wyb. J. Błoński, M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 79.

¹⁵⁸ M. A. Szulc Packalèn: *Pokolenie 68. Studium om poezji polskiej lat siedemdziesiątych...*, s. 200.

¹⁵⁹ *Powietrze*. W: J. Tresidder: *Słownik symboli*. Warszawa 2005, s. 171.

¹⁶⁰ Por. uwagi Jacka Łukasiewicza na temat powietrza i jego roli w poemacie Barańczaka pomieszczone w przywoływanym już studium *Oko poematu*, s. 281.

sztuczne, „gęste jak cement” powietrze wypełnia wszystkie szczeliny, wdiera się do płuc i choć w sensie dosłownym, mimo wszystko, gwarantuje przeżycie, w znaczeniu przenośnym grozi przecież, jak potwór Pana Cogito, „uduszeniem bezkształtem” (*Potwór Pana Cogito*, ROM, s. 488). Ową sprzeczność pomiędzy życiodajnymi i śmiertelnościami właściwościami powietrza dobrze wyraża *Hymn poranny*, w którym powietrze staje się tak metaforą życia we wszystkich jego przejawach (powietrze zmieszane z „krzyku noworodka / Z szeptu modlitwy” itd.), jak i śmierci (powietrze zmieszane z „wrzasku pobitego / pałą Z rżenia konających” itd.). Tak więc powietrze, które powinno umożliwiać egzystencję, w poemacie Barańczaka, unicestwia¹⁶¹. Zabija poprzez odbieranie przestrzeni życiowej, prawa do intymności, swobodnego myślenia i działania, słowem: wolności.

Zatem w analizowanym utworze jak i w innych wierszach pomieszczonych w *Sztucznym oddychaniu* kluczowa dla poezji Nowej Fali metafora powietrza, związanego z oddechem, oddychaniem, oddaje walkę „żądnych swobody płuc jednostki z dusznym światem społecznych układów” jak napisał Barańczak w *Przed i po*¹⁶².

Ponadto w silnie ironizującym wierszu *N.N. przekręca gałkę radia*, w którym bohater przysłuchuje się dobiegającej z odbiornika prognozie pogody, pojawia się jeszcze inna „powietrzna metafora” – „zwiększone ciśnienie”. Świeże i zdrowe powietrze, które z zadowoleniem obiecuje słuchaczom spiker, jest tutaj skutkiem rozciągającej się nad krajem „zatoki zwiększonego ciśnienia”, co oznacza, ze spokojem wyjaśnia głos z radia, że „ilość atmosfer na głowę mieszkańca / przekracza zaplanowaną normę” (s. 127). Po raz kolejny zatem powietrze staje się synonimem ucisku. Pejoratywnego znaczenia nabiera ono szczególnie w ostatniej części wiersza, gdzie zostaje porównane do „słupów / wbijanych młotem nieba w każdą głowę” (s. 127). Jerzy Kandziora w komentarzu interpretacyjnym do tego wiersza zauważa, że utwór ten „należy odczytać z całym potencjałem jego ekspresyjnej zmysłowości i groteskowego czarnego humoru, jako opis ciał, a ściślej głów mieszkańców kraju zgniatanych czymś w rodzaju kafara”¹⁶³.

¹⁶¹ Por.: K. Biedrzycki: *Świat poezji Stanisława Barańczaka...*, s. 25.

¹⁶² S. Barańczak: *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. Londyn 1988, s. 169.

Anna Legeżyńska o owej walce płuc obecnej w twórczości Barańczaka pisze: „W poezji od średniowiecza i baroku po współczesność – dusza prowadzi z ciałem dialog, spór lub walkę. Ten topos ciała-więzienia Barańczak wypełni inaczej. <<Duszę>> w jego wierszach zastępuje <<oddech>> (co pozostaje w zgodzie z kulturowymi wyobrażeniami o ich bliskości), zamiast walki ciała z duszą jest walka o oddech, która stanie się toposem pokoleniowym” (A. Legeżyńska: *Gest pożegnania...*, s. 169).

¹⁶³ J. Kandziora: *Ocalony w gmachu wiersza...*, s. 92.

W wierszu *N.N.* budzi się bohatera przytłacza jednak nie tylko ciężkie jak cement powietrze. Rzeczywistość bombarduje go potokiem słów. „Nieme pytania” *N.N.* oraz jego słaby, niemalże niesłyszalny głos (słowa *N.N.* w wierszu zostają ujęte w nawias) nieśmiało stawiający zasadnicze kwestie zdominowany zostaje przez anonimowy, nachalny, manipulujący człowiekiem bełkot państwa. Wypowiedzi postaci przebijają się jako kontrpunkt. Nieufność wobec języka i poczucie, że mowa jest zdegradowana, powoduje, iż *N.N.* prawie całkowicie ją odrzuca. W wierszu słyhać jedynie pojedyncze słowa-kłucze przynależące do postaci, określające jednocześnie jej świadomość – a jest to świadomość inteligenta. „Kim jestem”, „nieporuszone odwieczne istnienie”, „tylko spokojnie”, „nieskończoność” – to słowa i wyrażenia, które przebijają się przez głośny, dobiegający zewsząd krzyk dnia powszedniego. One świadczą o wewnętrznym skomplikowaniu *N.N.*, zdradzają jego inteligenckie korzenie, ujawniają skłonność do przemyśleń osobowość. Wybierając „nieme pytania” *N.N.* rezygnuje z posługiwania się zafałszowanym kodem, ucieka się do „niemego języka powierzchni i brył”. Ten cytat oraz cała trzecia strofoida utworu Barańczaka zdają się wyrazistą aluzją do *Stołka* Herberta. W tym wierszu autora *Napisu* „twardy byt” przedmiotu, sprawdzalny empirycznie, potwierdzany dotykiem i wzrokiem ratuje przed pokrętnościami dialektyki marksistowskiej, przywraca „zdrowy rozum”. W decyzji *N.N.* zwrócenia się ku językowi przedmiotów przejawia się ślad *cogito*, tęsknota do niezdegradowanego, dającego poczucie bezpieczeństwa świata kultury. I choć jego tożsamość nigdy nie będzie jasna i pewna, bo nieustannie zaciera ją „powietrze którym oddychamy wszyscy/powietrze którym dusimy się wszyscy” (*Hymn poranny*, SzO, s. 117) bohatera wyróżnia sama próba określenia granic swojego „ja” podjęta już w inicjalnym wierszu.

Nieme pytania zadawane przez postać Barańczaka są pytaniami tragicznymi, obnażają gorzką ironię losu. W poemacie *N.N.* wielokrotnie odbywa podróż pomiędzy snem i realnością, błądzi między sferą przynależącą do „ja” i światem tę sferę unicestwiającym. Jest tragicznie rozdarty między tym, co prywatne i publiczne, nocne i dzienne, bliskie i wrogie. Przestrzeń jego istnienia została już na samym początku ograniczona skrajnymi biegunami wymienionych opozycji. *N.N.* egzystuje wepchnięty w to, co rozpościera się pomiędzy całkowicie nieprzystawalnymi do siebie, więcej – wręcz wykluczającymi się rzeczywistościami. Wobec tej sytuacji jest niemal zupełnie bezradny. Stan zawieszenia, w którym bytuje, przeraża go. Nieodłącznie towarzyszący tej postaci strach zdradzają symptomy cielesne. *N.N.*, który ukończył zaledwie trzydzieści trzy lata, ma „serce nieregularnie tłukące się o ścianę / dowodu tożsamości”. Owym nierównym, chorobliwym biciem serce *N.N.*

wystukuje niedające mu spokoju pytania: (kim jestem? kim?) (*N.N. dochodzi do wniosku, że trudno mu się dziwić*, s. 121). Pozawerbalny kod ludzkiej *somy*, funkcjonuje w analizowanym poemacie Barańczaka, podobnie jak wspomniany wcześniej „niemy język powierzchni i brył”, jako nośnik prawdy¹⁶⁴, atrybut niewyartykułowanego wprost sprzeciwu wobec rzeczywistości. Cieleśność N.N., jak cieleśność wielu innych bohaterów poezji Barańczaka (i pozostałych przedstawicieli pokolenia Nowej Fali) ulega metaforyzacji. „Organizm ludzki i jego odruchy”, pisze Krzysztof Biedrzycki, „stają się figurami sytuacji egzystencjalnej”¹⁶⁵. W tym sensie „dwoiste oczy, uszy, płuca, ręce / i półkule mózgowe” N.N. protestują, choć „słabo” przeciwko światu, w którym zatarte zostały klarowne normy życia społecznego, gdzie zamiast „<<szczęście jednostki>>” ktoś mówi „<<szczęście w jedności>>” (*N.N. dochodzi do wniosku, że trudno mu się dziwić*, s. 121). N.N. wie, do czego prowadzi takie językowe lapsusy i nie chce bawić się „W te igraszki słów[...]”, „W te kalambury, / przejęzyczenia, odwrócenia sensu [...]” (*N.N. zaczyna zadawać sobie pytania*, s. 133). Bohater odrzuca język, w którym wyjątkowo śpiewnie i harmonijne, wręcz sielankowo, brzmią nazwy znanych miejsc kaźni: „Jełabuga Łubianka Kołyma” (*Piosenka zza lewej ściany*, s. 129). Ściśnięte gardło N.N. śpiewającego hymn oraz dłonie bohatera stojącego na baczność:

„[...] z jedną ręką ZA TWOIM PRZEWODEM na szwie spodni, a palce drugiej, błakającej się w okolicy serca ZŁĄCZYM SIĘ Z manewrują już przy ciepłej zakrętce butelki zwanej piersiówką”

(*N. N. przyznaje się do wszystkiego*, s. 123)

stają się synonimem niechęci wobec deklarującej pełną uległość postawy obywatelskiej. Niezdolność do całkowitego poddania się ujednoliciącej polityce państwa wyraża jego „wrodzona wada płuc” oraz „początek astmy” (*N.N. porządkuje papiery osobiste*, s. 149), zaś „przekrwienie gałek ocznych” ciągle skorych do „niehigienicznego czytania między wierszami” i „w ciemności” (*N.N. dochodzi do wniosku, że trudno mu się dziwić*, s. 121) choć

¹⁶⁴ Podejmując problem ciała w twórczości pokolenia Nowej Fali, jako jednego „najbardziej zadziwiających zjawisk w [...] poezji przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych”, stanowiącego fundamentalną podstawę do poszukiwania „prawdy o nas samych i świecie” Paweł Dybel pisał: „Ciało nie ukrywa nigdy przed nami swego bólu i gniewu. Każdy gwałt i przemoc zostawiają na nim niezatarte, trwałe ślady i blizny. Ciało jest nieprzekupne. Na różne zdarzenia, wypowiedzi, sytuacje reaguje w sposób naturalny i spontaniczny. Ból nazywa bólem, gwałt gwałtem, chorobę chorobą. Jego mowa jest prawdziwa, bowiem jest jednoznaczna. Przekonanie to odbija się w wypowiedzi Stanisława Barańczaka, jednego z głównych twórców nowofalowego programu: <<[...] Tylko ból jest naprawdę jednoznaczny>>” (Zob.: P. Dybel: *Mam ciało, więc jestem! (Motyw ciała w poezji Nowej Fali)*. W: Tegoż: *Ziemscy, słowni, cieleśni*. Warszawa 1988, s. 275-276).

¹⁶⁵ K. Biedrzycki: *Świat poezji Stanisława Barańczaka...*, s. 45.

„nagane z oficjalnego punktu widzenia [...] jest równocześnie, podobnie jak okulary, znakiem rozpoznawczym tych, którzy oficjalności nie ulegają”¹⁶⁶.

Choć zatem N.N. doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że jego położenie jest wyjątkowo niewdzięczne (w dziewiątym z kolei wierszu cyklu sam przecież „rozważa treść słowa <<pomiedzy>>”), na przekór wszystkiemu podejmuje, niejednokrotnie z góry skazane na niepowodzenie, próby odnalezienia *principium individuationis*. N.N. nie chce być anonimem. Wbrew otaczającej go, odpersonalizowującej rzeczywistości nieustannie stawia kwestie dotyczące granic i sensu swojego jestestwa. Jego „własne myśli” mimo, że „coraz rzadsze” (*N.N. dochodzi do wniosku, że trudno mu się dziwić*, s. 121) wciąż krążą wokół nurtujących go problemów. Analizując usłyszaną z radia informację o „zatoce zwiększonego ciśnienia” postanawia „zostać w pokoju”, by uchronić się przed paraliżującą go koniecznością „oddychania tym płynnym betonem”. Stwarzając sobie wąty azyl prywatności, chce jeszcze raz „Zastanowić się”, „[...] uporządkować wiele spraw”, „Przemyśleć wszystko” (*N.N. przekręca gałkę radia*, s. 127).

Egzystując w zdegradowanym, pozbawionym norm etycznych i całkowicie wyzutym ze świętości świecie człowiek odczuwa głęboką potrzebę kontaktu z Absolutem. Potrzeba ta jest silniejsza nawet niż bluźniercze wręcz przekonanie N.N., że w świecie, którym istnieje, Boga nie ma. Prośba (czy nawet żądanie), o możliwość doświadczenia choćby namiastki sacrum:

„Ojcie nasz, który jesteś niemy,
który nie odpowiadasz na żadne wołanie,
a tylko rykiem syren co rano dajesz znać, że świat
ciągle jeszcze istnieje,
przemów:”

(*N. N. próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy*, s. 125)

¹⁶⁶ Tamże, s. 47.

W *Sztucznym oddychaniu* da się zaobserwować dość ciekawe, w moim przekonaniu, zjawisko. Ciało N.N. staje się tutaj synonimem postawy wyrażającej sprzeciw bohatera wobec otaczającej go rzeczywistości przede wszystkim w swych podświadomych odruchach. Protest wyrażają oczy, uszy, płuca, półkule mózgowe, przekrwione oczy, nieregularnie tłukące się serce. Jest to protest nie tylko niemy, ale też niełatwy do zauważenia przez tych, w których jest wymierzony. To sprzeciw świadczący o wewnętrznym skomplikowaniu postaci, o rodzących się w jego podświadomości wątpliwościach, ale jednocześnie o jego uświadomionej bezradności wobec tego zewnętrznego świata. Natomiast większość kontrolowanych odruchów N.N., takich jak machnięcie ręką, chowanie rąk do kieszeni w czasie zebrania, zasłanianie oczu, czy zatykanie uszu jest wynikiem wywieranej na bohaterze presji rzeczywistości. Ciało staje się w tym sensie również atrybutem zniewolenia, jak powietrze, czy język. Zatem nawet uruchomiona w tym tomie metaforyzacja *somatyczności* przynosi ambiwalentne znaczenia.

nie tylko charakteryzuje wspomnianą rzeczywistość, ale i unaocznia duchowe rozterki postaci. Jej desperacką wręcz konieczność doznania obecności Najwyższego (sygnowanego przez N.N. wielką a nie małą literą) wyraża ostatnia strofa cytowanego wiersza:

„Ojcze nasz, którego nie ma,
którego imienia nikt nawet nie wzywa
prócz dydaktycznych broszur piszących Cię z małej litery, bo świat
radzi sobie bez Ciebie,
bądź:
ten człowiek, który kładzie się spać i przelicza
wszystkie swoje dzisiejsze kłamstwa, lęki, zdrady,
wszystkie hańby konieczne i usprawiedliwione,
musi wierzyć, żeś jednak jest,
musi wierzy, żeś jest, aby przespać
tę jeszcze jedną noc.”

(N. N. *próbuję przypomnieć sobie słowa modlitwy*, s. 126)

Bóg staje się zatem w tym wierszu gwarantem przetrwania w sytuacji kryzysowej. Choć jawi się N.N. jako nie do końca doskonały i wszechwiedzący, i być może faktycznie dość „daleko [Mu – K.W.] do godności Absolutu”¹⁶⁷, co silnie podkreślał w interpretacji tego utworu, Krzysztof Uniłowski, to On jest adresatem pełnych nadziei prośb. Należy dodać – prośb wypowiedzianych przez jednostkę w imieniu zbiorowości. N.N. egzystujący w rzeczywistości, która radzi (a może wcale nie radzi?) sobie bez Boga, tęskni za światem niezdegradowanym, gdzie imię Stwórcy pisze się używając wielkiej litery. W tym poczuciu jest wyraźnie odosobniony, ale właśnie ono wyróżnia go i nobilituje na tle wspólnoty, którą reprezentuje. W analizowanym utworze N.N. zostaje przypisana rola obserwatora stojącego z boku, podpatrującego zachowania innych. Kreśląc obrazki rodzajowe – scenki z życia codziennego i miniportrety zarazem (dziewczyny jadącej tramwajem, mężczyzny siedzącego za stołem, człowieka kładącego się spać), N.N. stara się przypomnieć sobie słowa modlitwy. W rzeczywistości jednak układa swą własną, prywatną modlitwę za tych wszystkich, których zmagania ze światem obserwuje. Te trzy portrety zestawione ze sobą układają się w metaforę ludzkiego losu, aktualizują bowiem słowa, które w poemacie są wyjątkowo silnie

¹⁶⁷ K. Uniłowski: *Nawoływanie Boga...*, s. 146.

nacechowane semantycznie: „zbudzić”, „przeżyć”, „przespać”. N.N. przypada zatem rola niepoślednia – tego, który czuje się odpowiedzialny za czyjeś istnienie¹⁶⁸.

Występując jednak jako pośrednik – reprezentant sprofanowanego świata poszukujący „świętości poza sobą i ideologią”¹⁶⁹, po raz kolejny sytuuje się „pomiędzy”. Ten stan zawieszenia N.N. unaocznia jego największy dramat. Rozdarty wewnętrznie, świadomy swego położenia, choć chce, nigdy nie będzie mógł nawet przybliżyć się do żadnego z biegunów opozycji fundujących rzeczywistość, w której bytuje. Istnieje uwięziony w przestrzeni, metaforycznie i namacalnie ograniczonej ze wszystkich stron¹⁷⁰. Jego skłonność do podejmowania wyborów naturę dyskryminuje rzeczywistość całkowicie blokująca sposobność jednoznacznego opowiedzenia się „za” lub „przeciw” w jakiegokolwiek kwestii. Więcej, w ogóle niedopuszczająca możliwości pojawienia się problemu, wobec którego należałoby opowiedzieć się jednogłośnie na „tak” bądź na „nie”. Tę sytuację najlepiej wyraża utwór *N.N. boleje nad niemożliwością tragedii*. N.N. zazdrości tutaj tym wszystkim, którzy w obliczu takiego problemu mogli stanąć:

„czy zawsze można mieć aż takie szczęście, aby
jakiś sąd ostateczny zadał nam pytanie,
na które można odpowiedzieć tylko „tak” lub „nie”?
Dlaczego ten sąd, który co dzień się odbywa,
nigdy nie ostateczny, pospieszny, znudzony,
nie słucha nawet dobrze moich odpowiedzi,
[...]
„[...] I czemu
tak pospolity jest ten proces, że
nawet ciekawsza publiczność wychodzi
albo zasypia – i nikt nie doceni,
nie zapamięta nikt mojej odmowy,
mojego „nie”? To nie tragiczna scena,
to duszna mała sala, gdzie drzemią sędziowie

¹⁶⁸ Zupełnie inaczej interpretuje te kwestie Krzysztof Uniłowski. Zastanawiając się nad tym, czy N.N. w ogóle ma prawo do uzurpowania sobie roli reprezentanta wspólnoty, badacz konkluduje: „[...] w otwierającym *Sztuczne oddychanie* wierszu *Hymn poranny* przestrzeń, w której wystąpi bohater, została przedstawiona jako wspólna wszystkim ludziom. Kondycja egzystencjalna N.N. nie jest zatem wyjątkowa. Zwróćmy uwagę, że podmiot wiersza przemawia tu nie w imieniu zbiorowości, lecz – konkretnej dziewczyny, konkretnego mężczyzny, konkretnego człowieka. A skoro tak, możemy powiedzieć, że fundamentem wspólnoty jest tu doświadczenie cierpienia. Doświadczenie, z którym z konieczności, każdy zmaga się samotnie. Ale w przypadku każdej osoby chodzi o to samo cierpienie” (K. Uniłowski: *Nawoływanie Boga...*, s. 146).

¹⁶⁹ Zob.: J. Kandziora: *Ocalony w gmachu wiersza...*, s. 104.

¹⁷⁰ Ściany, sufit, podłoga pokoju, w którym znajduje się N.N. wraz z dobiegającymi zza nich głosami czy piosenkami stają się tak fizycznymi, jak i metaforycznymi przeszkodami, ograniczającymi przestrzeń życiową bohatera.

i złote pyłki drżą w promieniu słońca,
co z rzadka zajrzy przez niemyte szyby”

(*N.N. boleje nad niemożliwością tragedii*, s. 135).

Zgodnie z koncepcją Maxa Schelera *tragizm* jest kategorią nie tyle sztuki, co życia, i nie estetyczną a raczej etyczną. Tragiczne powikłania zaś, są właściwością otaczającego świata¹⁷¹. Rzeczywistość, w której żyje N.N. takich właściwości nie posiada. Dlatego też N.N. nigdy nie powtórzy losu swego rówieśnika z wiersza *Pan Cogito o postawie wyprostowanej, czy Przesłania Pana Cogito*. Uniemożliwia mu to wyzuta z wszelkich etycznych norm przestrzeń jego egzystencji. Iście z tragedii greckiej zaczerpnięty zdaje się natomiast w analizowanym poemacie chór, komentujący i wyszydzający położenie N.N.:

„Ani piekło ani nawet więzienie
Ani drut kolczasty ani stryk:
Tylko jedno wielkie zadziwienie
Tylko jeden gromki śmiechu ryk

Ani trzasnąć kułakiem w blat stołu
Ani zakłąć ani w twarz im dać
Zamiast oddać cios pukną się w czoło
Zamiast przekląć cię będą się śmiać

Tylko usta otwórz Tylko powiedz
Że to kłamstwo wszystko Że masz dość
A obróć się zdziwione głowy
Co za maniak Co za śmieszny gość

[...]

„Ani piekło ani nawet więzienie
Ani drut kolczasty ani śmierć
Tylko jedno wielkie ośmieszenie
Tylko wielki i szyderczy śmiech”

(*Piosenka spod podłogi*, s. 136)

¹⁷¹ Zob.: M. Scheler: *O zjawisku tragiczności*. Przeł. R. Ingarden. Lwów 1938, s. 51-55.

Ten gorzki chichot rzeczywistości nieustannie towarzyszący N.N. w niczym nie przypomina znanej z wiersza Herberta „chłosty śmiechu”. Ona bowiem, paradoksalnie, miała służyć jako nagroda za etyczną niezłomność. Tymczasem w poemacie Barańczaka wyszydzona zostaje naiwność bohatera łudzącego się jeszcze, że być może kiedyś będzie mu dane głośno powiedzieć: „Że to kłamstwo wszystko”.

Decyzyjność N.N. ogranicza się jednak zaledwie do wyboru „pomiędzy brunatną koszulą a czerwonym krawatem”. Słowa pocieszenia, które kieruje sam do siebie: „jeszcze nie jest tak źle, / można się ubrać, w co się lubi” spełniają wręcz przeciwną funkcję. N.N., uzmysławiając sobie bowiem fakt, że „jeszcze nie jest tak źle, / powietrza starczy, by odetchnąć kilka razy”, równocześnie dwukrotnie powtarza pełną rezygnacji wątpliwość: „tylko czy warto / tylko czy warto” (*N.N. rozmyśla o dalszych perspektywach*, s. 148).

Wyznanie to zapowiada jego dalsze losy. Coraz silniejsze przekonanie, że być może jednak nie warto, rodzi myśli samobójcze. Pomieszczone w końcowej części poematu wiersze: *N.N. porządkuje papiery osobiste*, *N.N. zapisuje coś na odwrocie pudełka z papierosami*, *N.N. staje przed oknem* ukazują proces dojrzewania Barańczakowskiej postaci do podjęcia kroku ostatecznego. Po raz kolejny wszystkie poczynania N.N. sytuują się wobec biegunów opozycji. Atrybuty wieczności, takie jak „ostatnia wieczerza”, „światło prawdy”, czy „woda oczyszczenia” w wierszu zostają sprofanowane przez żywioł codzienności: o „ostatniej wieczerzy” przypominają „niewykorzystane bony stołówkowe”, zaś za „światło prawdy” i „wodę oczyszczenia” należy uiścić opłatę w wysokości sumy widniejącej na odpowiednich „kwitach opłat” (*N.N. porządkuje papiery osobiste*, s. 149). W myśli N.N. o sprawach ostatecznych wdzierają się szara teraźniejszość. Poszukujący, wbrew wszystkiemu, choćby skrawka własnej, niezdegradowanej przestrzeni, zapisuje swe ostatnie wyznanie (testament, oświadczenie – trudno określić przynależność gatunkową tej notatki, składającej się z kilku skreślonych pośpiesznie zdań, niezwykle silnie skoncentrowanych na osobie piszącego – anaforyczny zaimek „ja” pojawia się tu sześciokrotnie) na pudełku z papierosami. Ukryta, zazwyczaj w kieszeni koszuli (a więc tuż przy sercu), paczka raczej nie budzi niczyjej ciekawości (czy podejrzliwości). Tym bardziej zatem, uwadze mogą ująć, skreślone pomiędzy nadrukami, słowa N.N. Pudełko papierosów staje się w pewnym sensie azylem prywatności. Co więcej, jeśli uznać dym papierosowy za komponent, choćby w minimalny sposób różnicujący skład powietrza, jakim oddychają wszyscy, wspomniane opakowanie można uznać za kolejny symbol niemego sprzeciwu N.N. wobec świata¹⁷².

¹⁷² Por. uwagi Jacka Łukasiewicza na temat tego wiersza pomieszczone w studium *Oko poematu*, s. 295-296.

Pomimo skrupulatnych przygotowań, N.N. nie zdecyduje się na śmiercionośny skok z okna (*N.N. zamierza popełnić głupstwo*). Nie skoczył, bo zabrakło mu odwagi, komentowali krytycy¹⁷³. Tymczasem mam wrażenie, że rezygnacja z tego ostatecznego czynu jest jedyną słuszną decyzją, jaką N.N. mógł podjąć i jednocześnie konsekwencją jego wcześniejszych losów. Próba samobójcza tej postaci przypomina rozpaczliwy gest człowieka, który chce, za wszelką cenę, stanąć wobec konieczności jednoznacznego wyboru i móc dokonać go zgodnie z własnymi przekonaniem. Ale taka sytuacja w świecie, w którym żyje N.N., jest przecież absolutnie niemożliwa. Nawet stojący na tle ramy okiennej N.N. wzbudza ambiwalentne skojarzenia – „wygląda / jak rozpięty na krzyżu albo jak poddany / sztucznemu oddychaniu” (*N.N. zamierza popełnić głupstwo*, s. 154). Nawet w obliczu śmierci został on pozbawiony jednoznaczności – zastosowane w opisie imiesłowy bierne symbolicznie odbierają mu samodzielność, aktywność (obraz ujmuje N.N. jako kogoś poddanego działaniu innych – inni wszak mogli go „rozpiąć na krzyżu” bądź poddać sztucznemu oddychaniu). Samobójczy skok N.N. nie byłby tragiczny, a śmieszny. Cyniczny chichot rzeczywistości nie cichnie nigdy: „Ani piekło ani nawet więzienie / Ani drut kolczasty ani śmierć / Tylko jedno wielkie ośmieszenie / Tylko wielki i szyderczy śmiech” (*Piosenka spod podłogi*, s. 136).

I być może, paradoksalnie, N.N., który na drżących nogach powraca do swego pokoju

„Zamyka okno i wybucha płaczem.
Pada na łóżko szlochając. Rozkłada
bezwładnie ręce. Leży
rozkrzyżowany.
Szlocha”

(*N.N. zamierza popełnić głupstwo*, s. 154).

odnosi zwycięstwo. Przyjmując, po raz kolejny na swe barki „krzyż dnia powszedniego”, nadaje swej zawieszanej „pomiędzy” egzystencji pewien sens. Sens ten wypływa z utożsamienia własnego życia z bólem. Cierpienie jest tym autentycznym i indywidualnym doświadczeniem, które ostatecznie powstrzymuje proces rozmywania jednostkowych, ludzkich rysów postaci Barańczaka¹⁷⁴, a jej nieustanne zawieszenie w owej aksjologicznej

¹⁷³ Jacek Łukasiewicz: „Nie starczyło odwagi” (*Sztuczne oddychanie – poemat satyryczny...*, s. 297). Krzysztof Uniłowski: „N. N. nie popełnia samobójstwa. Nie dlatego, że świadomie wybiera cierpienie, lecz dlatego, że zabrakło mu odwagi” (*Nawoływanie Boga...*, s. 147).

¹⁷⁴ Należy w tym miejscu dodać, że Krzysztof Uniłowski zajmujący, jak wskazywałam, bardzo radykalne stanowisko wobec Barańczakowskiej postaci, dostrzega w końcu pewną cechę N.N., dzięki której postać ta może zachować godność jednostki i nie ulega całkowitemu uprzedmiotowieniu. Jest nią właśnie zdolność odczuwania bólu. „Bohater Barańczaka” – pisze Uniłowski – „w odróżnieniu od Pana Cogito (który, przypomnijmy,

próżni czyni z N.N. postać, w jakimś wymiarze, tragiczną. Zdaniem Nyczka w słowie „pomiędzy”

„[...] Barańczak znalazł [...] genialną w swojej prostocie i sile argumentacji metaforę: jeśli jesteś pomiędzy – to przecież także pomiędzy <<ramionami / nieustannego krzyża, który niesiesz / we własnym ciele>>. 33-letni NN, przegrany Chrystus XX wieku, niezależnie od swojej świadomości, niesie brzemień własnego cierpienia, nawet jeśli niewielka była i jest jego wina”¹⁷⁵.

Warto jeszcze dodać, że to wyjątkowo nośne semantycznie w całym poemacie słowo „pomiędzy”, najlepiej określające sposób istnienia występującej tu postaci, dla Barańczaka było metaforą wyrażającą istotę ludzkiej egzystencji w ogóle. W jednym z wywiadów poeta wspominał:

„Człowiek jako taki jest natomiast rozpięty między biegunami wspólnoty i obcości, solidarności i samotności – i właśnie to rozpięcie czy zawieszenie stanowi o jego człowieczeństwie”¹⁷⁶.

Wykorzystując tę silnie nacechowaną przenośnię – „pomiędzy”, można jeszcze pokusić się o próbę usytuowania Barańczakowskiego N.N. wobec dwu postaci, których struktura miała, w moim odczuciu, wpływ na jego kształt. W tym sensie N.N. mieściłby się pomiędzy Różewiczowskim Bohaterem *Kartoteki*, wewnętrźnie rozbitym, bezwolnym, pozbawionym sposobności jakiegokolwiek przemiany, nieposiadającym tożsamości ani szansy na jej odbudowanie, „pustym jak bazylika w nocy”¹⁷⁷ a, przywoływanym już wielokrotnie, Herbertowskim Panem Cogito o wyraźnym rodowodzie Kartezjańskim i silnym wewnętrznym imperatywie etycznym¹⁷⁸. Od pierwszego z nich odróżniałaby N.N. głęboka potrzeba znalezienia odpowiedzi na gnębiące go pytanie „Kim jestem?” Od drugiego zaś przede wszystkim niemożliwość odpowiedzenia na tę wątpliwość w sposób jasny i pewny,

rozmyśla o cierpieniu), jest tym, co cierpi. Ból właśnie stawia tamę uprzedmiotowieniu bohatera. Cierpienie przeobraża anonima w osobę. Pozbawionemu tożsamości pozwala stać się indywiduum” (s. 145).

Nieco dalej jednak krytyk dodaje: „Krzyż, na którym jest rozpięty N.N., nie ma nic wspólnego z krzyżem Chrystusowym. Nie oznacza on bowiem ofiary. Nie stanowi też zapowiedzi odkupienia” (K. Uniłowski: *Nawoływanie Boga...*, s. 145-146).

¹⁷⁵ T. Nyczek: *Wolność słowa...*, s. 162.

¹⁷⁶ S. Barańczak: *Autonomia i oparcie*. Rozmawiali S. Chojnacki, P. Rodak. W: Tegoż: *Zaufać nieufności : osiem rozmów o sensie poezji 1990-1992*. Red. K. Biedrzycki. Kraków 1993, s. 47-48.

¹⁷⁷ T. Różewicz: *Kartotka*. Warszawa 1974, s. 14.

¹⁷⁸ W tym miejscu warto ponownie przywołać słowa Jacka Łukasiewicza, który we wstępie do rozważań poświęconych *Sztuczemu oddychaniu* napisze: „Gdyby nie było Miłosza, nie było Karpowicza, ale także i Pana Cogito Herberta, i anonima Różewiczowskiego – to nie byłoby tego nowofalowego utworu Barańczaka [...]” (J. Łukasiewicz, *Sztuczne oddychanie – poemat satyryczny...*, s. 279).

a co za tym idzie, także wyzucie N.N. ze sposobności podejmowania jednoznacznych moralnych wyborów.

Wszystkie przywołane postaci skrojone są, jeśli tak można to określić, na miarę czasu i miejsca, w którym przyszło im żyć. W chronotop zanurzone i w nim uwikłane. Egzystujący w całkowicie zdegradowanym świecie Bohater *Kartoteki* doświadcza totalnej dezintegracji własnej osobowości i pozostaje wobec tego doświadczenia zupełnie bezradny. Dla niewiele starszego od N.N. Pana Cogito, odczuwającego na własnej skórze, czym jest egzystencja w „obszarze wydziedziczenia”, azylem pozwalającym zbudować w miarę pewną i jasną tożsamość, staje się przestrzeń kulturowego dziedzictwa – świat jego legendarnych przodków – Rolanda, Gilgamesza, Hektora¹⁷⁹. Pan Cogito odbywa niekończącą się podróż pomiędzy dwoma wspomnianymi przestrzeniami. Istniejąc w świecie zdegradowanym, stwarza własny mit kompensacyjny¹⁸⁰, do którego ucieka. Ponadto, jako uczeń Descartes’a pewnie kroczy ścieżką wytyczoną przez swego nauczyciela: po Kartezjańsku wątpi, by we właściwym momencie „odbić się od tego wątpienia, i myśleć, by zbudować refleksję pozytywną, poświadczającą sens istnienia”¹⁸¹.

Barańczakowski N.N. jest takiej możliwości pozbawiony. Funkcjonuje zanurzony wyłącznie w tu i teraz i tylko wobec swej terażniejszości stara się określić samego siebie, ale owa terażniejszość ciągle zaciera jego indywidualne rysy. Figurę stworzoną przez Barańczaka można uznać za uosobienie rozterek i wątpliwości człowieka, żyjącego w czasach, w których:

„[...] centralnym doświadczeniem nie jest [...] – jak to było dla pokolenia Różewicza – doświadczenie rozpadu czy dezintegracji ludzkiego świata, ale raczej doświadczenie wielu współistniejących (współistniejących na zasadzie nieprzystawalności i konfliktu) porządków i układów, w które uwikłana jest każda jednostka;

¹⁷⁹ Anna Legeżyńska określając sytuację Pana Cogito egzystującego jednocześnie w sferze Utopii i anty-Utopii, zauważa „Wydaje się, że Arkadia Herberta, czyli <<obszar dziedzictwa>> jest nie tyle przestrzenią, co raczej depozytem aksjologicznym, który Pan Cogito przejmie wraz z doświadczeniem egzystencjalnym przodków, a utrwała dzięki edukacji, prowadzonej w oparciu o <<teksty>> kultury śródziemnomorskiej, religii, peregrynacji po krajach współczesnej Europy Zachodniej” (A. Legeżyńska, *Zbigniew Herbert: Dom na ziemi niczyjej*. W: Też: *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*. Warszawa 1996, s. 107).

¹⁸⁰ We wspomnianym szkicu o domu i bezdomności w liryce Herberta Legeżyńska przedstawia, w jaki sposób poeta przekształca sferę wydziedziczenia w przestrzeń mityczną. Według badaczki nie brak Domu (rozumianego tu szeroko, jako bezpieczna przyjazna arkadyjska przestrzeń) staje się przyczyną doświadczenia egzystencjalnej pustki. Tę ostatnią wywołuje natomiast brak etosu organizującego życie. „Dom” – pisze Legeżyńska – „może trwać jako mit. Etos – pozostaje sprawą wyboru. Ocalenie pamięci Domu jest zatem ludzką powinnością, albowiem w sytuacji zagrożenia ma ona charakter właśnie decyzji etycznej [...]” (Zob.: A. Legeżyńska: *Zbigniew Herbert: Dom na ziemi niczyjej...*, s. 124).

¹⁸¹ D. Opacka-Walasek: „...pozostać wiernym niepewnej jasności. Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta. Katowice 1996, s. 124-125.

doświadczenie własnej wielofunkcyjności i niejednoznaczności, uzależnienie od każdego z niezliczonych kontekstów, w których mieści się nasze życie i z których wielością nie dajemy sobie rady”¹⁸².

N.N., nieustannie wątpiąc w sens i cel swego istnienia, myśli i poszukuje sposobów na wyjście z kryzysowej sytuacji. Nigdy jednak nie uda mu się zbudować pewnego i trwałego jestestwa. Choć jego egzystencję znamionuje potrzeba określenia własnej tożsamości oraz ciągle ponawianie prób zachowania indywidualnego oddechu w publicznym powietrzu, dążenia te nigdy nie staną się atrybutem etycznej niezłomności, która z Pana Cogito czyni postać moralnie nieskazitelną. W swym wątpieniu, N.N. jest jednak, w moim odczuciu, bardziej ludzki od Pana Cogito.

Pozostaje na koniec zastanowić się nad kwestią związków istniejących między realnym autorem poematu i stworzoną przez niego postacią. Interesuje mnie zatem odpowiedź na pytanie: czy łączące ich zależności wyczerpują się w prostej (i neutralnej) formule bohater – jego fundator, czy też sięgają głębiej i są bardziej złożone?

Co ciekawe, krytyczne zapisy dotyczące statusu Baranczakowskiego N.N. nie są wobec tego zagadnienia ani jednogłośnie, ani zgodne. Owa niepewność badaczy w stosunku do diskutowanego tu problemu dość silnie kontrastuje z jednowymiarowym portretem N.N. (jako bohatera poematu) przez nich skreślonym. N.N., który wymyka się w tym względzie jednoznacznym ujęciom literaturoznawców, przypomina uchodzącego opisom Pana Cogito.

Jacek Łukasiewicz, kwestię relacji wiążących tę postać z osobą autora, uznał za ciekawą i zarazem najtrudniejszą do rozstrzygnięcia. Podjęta przez tego badacza próba ich określenia zaświadcza, że w jego przekonaniu uchylona zostaje neutralność zależności łączących N.N. z jego fundatorem:

„Spytajmy zresztą raz jeszcze: kim jest N. N.? Odpowiedzieć na to łatwo i bardzo trudno. Łatwo, bo oczywiste jest, że N. N. to obywatel PRL z lat 70-tych, poddany językowi mass-mediów i językowi stereotypu politycznego [...]. Trudno, bo nie łatwo określić związki między N. N. a autorem (podmiotem poematu). Nieraz to odległość duża; N.N. wtedy jest obiektem satyry. Czasem, gdy N.N. monologuje, punkty widzenia autora i bohatera wydają się te same. Czasem wypowiedź lub zachowanie N.N. (relacjonowane z jego perspektywy) mają dodany wyraźny autorski komentarz. Nieraz wiemy, że N.N. nie jest autorowi obcy, ale autor jest już dalej... W każdym razie autor panuje nad językami, którymi oddziałuje na N.N. (które oddziałują na N.N.), chce, by czytelnik mógł go (N.N.) z tych języków wydobyć, a wydobywszy pozbawić anonimowości”¹⁸³.

¹⁸² S. Barańczak: *Autonomia i oparcie...*, s. 51.

¹⁸³ J. Łukasiewicz: *Sztuczne oddychanie – poemat satyryczny...*, .s. 300-301.

W oczach Tadeusza Nyczka całe *Sztuczne oddychanie* nosi znamiona poematu autobiograficznego, a postać powołana w nim dożycia ma z poetą wiele wspólnego:

„Bohater Barańczaka, acz nieco starszy od autora piszącego naonczas swój poemat, należy przecież do tego samego pokolenia. Wspólne im są (były) niewątpliwie doświadczenia inicjacji politycznych, społecznych. Pewnie i po części doświadczenia całkiem osobiste [...]”¹⁸⁴.

Odmiennego zdania był Dariusz Pawelec, w którego przekonaniu:

„Analiza poszczególnych <<ról osobowych>> [N.N. – K. W.] nie daje czytelnikowi powodów do poszukiwania autobiograficznego klucza. *Sztuczne oddychanie* postrzegane jest nawet jako zamierzenie symetryczne wobec Herbertowskiego Pana Cogito, lecz usadawiające się na przeciwnym biegunie. Właśnie ta biegunowość m.in. sprawia, że trudno w przypadku utworu Stanisława Barańczaka doszukiwać się masek bądź dowodów tożsamości autora i podmiotu lirycznego”¹⁸⁵.

Budzącego wątpliwości i kontrowersje literaturoznawców N.N. można uznać za byt tekstowy wyróżniony przez poetę z premedytacją, celowo skomplikowany ze względu na pełnione funkcje nadawcze i stopień utożsamienia z realnym autorem poetyckiej wypowiedzi. Zagadkowy i zmienny status tej postaci uprawomocnia do uznania go za realizację formuły *persony lirycznej*, apriorycznie zakładającej semantyczną nośność relacji postać-autor.

Nieco więcej światła na istotę tych zależności rzuca odautorski komentarz Barańczaka dotyczący tyle analizowanego tutaj poematu i jego bohatera, co poezji pokolenia Nowej Fali w ogóle. Ta wypowiedź wydaje mi się ważna tak dla zrozumienia kluczowej idei *Sztucznego oddychania*, jak i znaczenia stworzonego w nim bohatera, dlatego pozwoliłam sobie na zacytowanie dość obszernego fragmentu:

Istotą <<poezji pokolenia 68>> było od początku poszerzanie obszaru obserwacji, rozszerzanie go na zjawiska ludzkiej egzystencji, które dotąd z różnych względów – czysto cenzuralnych, ale również estetycznych, np. lęku przed zbrukaniem poezji tzw. prozą życia – były usuwane poza nawias tego, co dopuszczalne w literaturze. Ale wszystko to obserwowane było z punktu widzenia jednostki, w perspektywie czysto prywatnej! W tym cała niesłuszność tego, co dziś niektórzy bezmyślnie trąbią o naszym rzekomym „socrealizmie na odwrót”. Jeśli w krąg naszej obserwacji dostawały się zjawiska o społecznym zasięgu, takie np. jak zakłamanie przeciętnego obywatela czy jego oglupienie propagandą, to pisaliśmy o nich dlatego, że nam samym, jako jednostkom, takie niebezpieczeństwa bezpośrednio i na każdym kroku groziły. Nie było w tym jakiegos

¹⁸⁴ T. Nyczek: *Wolność słowa...*, s. 165.

¹⁸⁵ D. Pawelec: *Poezja Stanisława Barańczaka...*, s. 136.

uzurpowania sobie roli ludowych trybunów. Pisaliśmy o sobie. O tym, co nas samych dotyczyło w naszych własnych i <<prywatnych>> życiach. I pisaliśmy właśnie po to, aby bronić swego prawa do jednostkowości i pojedynczości. Na tym, paradoksalnie, polegało nasze tak zwane <<społeczne zaangażowanie>>. Tak się po prostu złożyło, że zagrożenie prawa do własnej indywidualności było – w miejscu i czasie, w jakich żyliśmy – problemem o ogólnospołecznym zasięgu.

Ale mówić o <<utracie niezależności i tożsamości na rzecz myślenia zbiorowego>>? Nie, nawet gdy patrzę na siebie tak samokrytycznie, jak tylko potrafię, nie widzę tej utraty w swoim <<Dzienniku porannym>>, czy nawet w moim najbardziej <<politycznym>> tomie <<Sztuczne oddychanie>> (którego bohater, gdy ten poemat pisałem, był dla mnie nie tyle uogólnieniem cech społeczeństwa, ile projekcją moich własnych cech w przyszłości, pełną niepokoju próbą przedstawienia siebie, kim mogę się wkrótce stać i czego za wszelką cenę muszę uniknąć)”¹⁸⁶.

W świetle przywołanych wypowiedzi a także analizy *Sztucznego oddychania* N.N. jawi się przede wszystkim jako poetyckie uosobienie konkretnych lęków człowieka (poety) zanurzonego w „duszny świat społecznych układów”¹⁸⁷, personifikacja obaw wpływających z konkretnych doświadczeń i wyjątkowo silnie wyrażonych przez twórcę świadomie ignorującego istnienie cenzury¹⁸⁸. Należy dodać – obaw sformułowanych w momencie przełomowym, kiedy trzeba było jeszcze raz „[...] uporządkować wiele spraw. Przemyśleć wszystko. / Dziś. Wyjątkowo dziś” (*N.N. przekręca gałkę radia*, s. 127) i odpowiedzieć na pytanie: co dalej?

W pewnym sensie N.N. stał się dla Barańczaka partnerem w dyskusji prowadzonej z samym sobą i toczącej się na dwóch, przystających do siebie płaszczyznach – metapoetyckiej i życiowej (osobistej). Rozmowa ta odbywała się raz w poufnej atmosferze dobrze rozumiejących się osób, innym razem przybierała formę sporu wynikłego między ludźmi o całkiem odmiennych poglądach, postawach, zapatrywaniach. Jednak jej echa odbiły się w obydwu wspomnianych sferach. W poezji skutkowały głównie zmianą sposobu wypowiedzi, uwidoczniającą się dość szybko, bo w zbiorze *Ja wiem, że to niesłuszne*, który:

„już samym tytułem wprowadza pewien nowy ton do poezji Barańczaka. Ton nie tyle dotąd nieobecny, co rzadziej niż inne uprawiany. Chodzi o podmiot liryczny wyrażony w pierwszej osobie”¹⁸⁹.

¹⁸⁶ S. Barańczak: *Autonomia i oparcie...*, s. 47-48.

¹⁸⁷ S. Barańczak: *Przed i po...*, s. 169.

¹⁸⁸ Zob.: J. Kandziora: *Ocalony w gmachu wiersza...*, s. 79-81. Zob. także: T. Nyczek: *Wolność słowa...*, s. 170.

¹⁸⁹ T. Nyczek: *Wolność słowa...*, s. 167.

Również J. Kandziora podkreśla, że skomponowany tuż po *Sztucznym oddychaniu* „zbiór *Ja wiem, że to niesłuszne* (1977), a bardziej jeszcze *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (1980), czynią konfrontację bohatera Barańczaka z totalitarną realnością doświadczeniem przede wszystkim osobistym i – rzecz można – kameralnym”.

W życiu zaowocowały wyborami, których bohater *Sztucznego oddychania* nie mógł dokonać:

„Więc możliwy był inny wybór niż ten, którego dokonał N.N. Nie tyle odmowa życia, ile odmowa kłamstwa, pozoru etykiet zastępczych. Takiego wyboru dokonał autor poematu. Oczywiście już poza tekstem, konstrukcją literacką. Sam poemat jest dokumentacją przyczyn. Dlatego tak ważna w życiorysie Barańczaka – i tak ważna dla doświadczeń powojennej literatury – jest ta książka. Przełomowa pod wieloma względami. Wszystko co po niej, dla autora zwłaszcza, jest już po wyborze”¹⁹⁰.

Przyglądając się figurze stworzonej w *Sztucznym oddychaniu* jako *personie lirycznej* można pokusić się o stwierdzenie, że, podobnie jak Pan Cogito w liryce Herberta, tak i N.N. w poezji twórcy *Chirurgicznej precyzji* „nie tylko miał prawo, nie tylko mógł, ale także musiał”¹⁹¹ się pojawić. Choć jego obecność Barańczak ograniczył tylko do jednego tomu i silnie zanurzył egzystencję swej postaci w konkretnym historycznym czasie, nie można dyskredytować roli, jaką N.N. odegrał w całej twórczości poetyckiej autora *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu*. Nie można także widzieć w nim wyłącznie typowego przedstawiciela epoki PRL z czasów lat siedemdziesiątych, bo choć mocno w niej zakotwiczony, prowokuje przecież do refleksji o sensie i celu ludzkiej egzystencji w ogóle, a aktualność postawionego w poemacie pytania: „Kim jestem” zdaje się potwierdzać intuicję Barańczaka, która podpowiada, że:

„Dobre wiersze są konkretne. Dotyczą konkretnego materiału doświadczenia i dopiero z tego doraźnego i lokalnego materiału można ulepić – jeśli się ma dużo talentu i szczęścia – coś, co przetrwa swój czas i miejsce”¹⁹².

Istotę owego wyciszenia tonu, skłaniania się ku bardziej „prywatnej refleksyjności” autor przedstawia dość obszernie w dalszym wywodzie (Zob.: J. Kandziora: *Ocalony w gmachu wiersza...*, s. 102 – 123)

¹⁹⁰ T. Nyczek: *Wolność słowa...*, s. 166.

¹⁹¹ J. Brzozowski: *Geneza Pana Cogito...*, s. 112.

¹⁹² S. Barańczak: *Autonomia i oparcie...*, s. 48.

Persony w poezji Ewy Lipskiej

Zacznę raczej mało oryginalnie – od przypomnienia wielokrotnie¹⁹³ już wskazywanej w opracowaniach poświęconych twórczości Ewy Lipskiej, znamiennej cechy pisarstwa tej autorki, a mianowicie – powtarzalności. Chodzi mi tutaj oczywiście o to, że poezja Lipskiej żywi się głównie kilkoma wątkami, motywami, wokół których nieustannie i wciąż od nowa krąży wyobraźnia artystki. Przystępując do lektury jej wierszy z zamiarem przyjrzenia się nurtującej mnie kategorii *persony lirycznej*, korzystam z rad poprzedników – wcześniejszych interpretatorów pochyłających się nad różnymi zagadnieniami obecnymi w tej twórczości, a zgodnych raczej co do jednej kwestii – poezję Lipskiej należy czytać w porządku chronologicznym, tomik po tomiku i wers po wersie¹⁹⁴. Tylko takie podejście zdaje się gwarantować ogląd, jeśli tak można powiedzieć zajmując się poezją – rzetelny, prawdziwy. Czytanie Lipskiej sprowadza się bowiem nie tyle do wyszukiwania czy lepiej: rozpoznawania nowych, nieobecnych do tej pory tematów, co raczej do śledzenia sposobu przekształcania, reinterpreterowania albo zamykania w odmiennej formie tego, co od początku w tej poezji było. Zdawać by się mogło, że owa powtarzalność czyni lekturę wierszy Lipskiej łatwą i lekką¹⁹⁵. Nic bardziej mylnego. Paradoksalnie z owej powtarzalności wypływa tak oryginalność wierszy autorki *Stypendystów czasu*, jak i ich skomplikowanie.

Grzegorz Olszański, dokonując wstępnego rozpoznania twórczości Lipskiej we wprowadzeniu do studium o tanatologii w jej poezji, podkreśla, że powtarzalność ta jest w gruncie rzeczy pozorna. Swoje stwierdzenie argumentuje wynikającymi z obserwacji wnioskami, że „poetka zawsze coś modyfikuje, dopełnia, ujmując z odmiennej, dotychczas

¹⁹³ M. Zieliński: *Śmieszność i milczenie*. „Twórczość” 1979 nr 9; K. Lisowski: *Historie osobiste (o liryce Ewy Lipskiej)*. W: E. Lipska. *Wspólnicy zielonego wiatraczka*. Kraków 1998; B. Wolska: *Odmienne stany świadomości w poezji Ewy Lipskiej*. W: *Nic nie jest pewne. O twórczości Ewy Lipskiej*. Red. A. Morawiec, B. Wolska. Łódź 2005; G. Olszański: *Śmierć udomowiona. Szkice o wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej*. Katowice 2006.

¹⁹⁴ Zob.: P. Łuszczkiewicz: *Rondo Lipska*. „Tygodnik Kulturalny” 1988 nr 3, s. 9.

¹⁹⁵ Kwestię stosunkowo łatwej rozpoznawalności poezji Lipskiej i jednocześnie niemożliwości przyzwyczajania się do tej liryki, a co za tym idzie lekkiego jej czytania trafnie ujmuje Adam Poprawa, pisząc: „Dobrze, że trudno się przyzwyczaić do wierszy Ewy Lipskiej. Owszem, jej teksty są rozpoznawalne, tak dzięki wypracowanemu przez lata stylowi, jak i rodzajowi poetyckiego obrazowania, do którego autorka ma wyraźne upodobanie. Myślę jednak o takim przyzwyczajeniu, które umożliwia lekkie, pobieżne traktowanie utworów. O przyzwyczajeniu, które zostawia czytelnika na manowcach. Które kończy się zwyczajnością. Takiemu odbiorowi dzieło Lipskiej się nie poddaje, jej wymagające wiersze nie są <<przyzwyczajne>> [...]” (A. Poprawa: *Ale jest pewność, że to Lipska*. „Odra” 2004, s. 3).

nieznanej strony”¹⁹⁶. Z tego względu Lipska jawi się badaczowi jako „ktoś w rodzaju wytwornego kompozytora, który posługując się tym samym materiałem, potrafi poddać go takim modulacjom – na przykład ten sam motyw pojawia się raz w tonacji serio, innym razem buffo, raz mamy do czynienia z pełną harmonią między sposobem pisania a tematem utworu, innym razem z absolutnym dysonansem – że czytelnik ciągle ma wrażenie obcowania z czymś nowym, nieznanym, nierzadko fascynującym”¹⁹⁷.

O owej oryginalności wypływającej z powtarzalności piszą również inni badacze. Dla przykładu, Barbara Wolska zwraca uwagę na fakt, że:

„W tematyce utworów, oprócz podobieństw, zwracają jednak uwagę także różnice, na przykład cierpliwe wielokrotne drążenie, przekształcanie i wzbogacanie przez Lipską kilku wątków i motywów, także tych charakterystycznych dla poezji nowofalowców, które w metaforycznych ujęciach poetki uzyskują swoistą, wyróżniającą je oryginalność; [...]”¹⁹⁸.

Natomiast według Arkadiusza Morawca ciągle powracanie przez poetkę do tych samych zagadnień, ich przekształcanie, odmienne ujmowanie itp. powoduje, że twórczość ta nie poddaje się łatwej interpretacji. Zdaniem Morawca Lipska uznawana jest za „[...] pisarkę trudną, ewoluującą, wielogłosową, poszukującą nowych rozwiązań formalno-gatunkowych, próbującą tak struktur epickich, narracyjnych, jak i dramatycznych, wreszcie – autorkę doskonale czującą tętno współczesności i żywo na nią reagującą”¹⁹⁹.

Wśród formalnych rozwiązań, jakie poetka wykorzystuje, by jeszcze inaczej mówić o sprawach od dawna zakotwiczonych w jej liryce, a wciąż absorbujących wyobraźnię autorki *Przechowalni ciemności*, dostrzec warto także *personę liryczną*. Instancją tą Lipska posługuje się co najmniej dwukrotnie. Postaci, które w moim odczuciu można postrzegać jako realizację formuły *persony lirycznej* wprowadza w *Żywej śmierci* (pacjent Z.) oraz w *Ludziach dla początkujących* (pan Schmetterling).

Dalsza część wywodu poświęcona będzie właśnie bliższemu przypatrzeniu się wskazanym *personom*, głównie w celu znalezienia odpowiedzi na pytania: co daje poetce zastosowanie tej strategii nadawczej i w jaki sposób przyczynia się ona do modulacji dotychczasowego sposobu podejmowania motywów dla Lipskiej, jeśli tak można rzec, „kanonicznych”? Innymi słowy interesuje mnie, jak dalece kategoria *persony* rozszerza

¹⁹⁶ G. Olszański: *Śmierć udomowiona...*, s. 8.

¹⁹⁷ Tamże, s. 8.

¹⁹⁸ B. Wolska: *Odmienne stany świadomości w poezji Ewy Lipskiej...*, s. 52.

¹⁹⁹ A. Morawiec, B. Wolska: *O Lipskiej*. W: *Nic nie jest pewne...*, s. 6.

w omawianej liryce wachlarz poetyckich możliwości wyrazu, tak chętnie przez poetkę sprawdzanych.

Schizofreniczne przestrzenie pacjenta Z.

Zaczynam, zgodnie z przywołaną wcześniej wskazówką, chronologicznie, od tomu *Żywa śmierć* i pojawiającego się w nim pacjenta Z. W tym wydanym po raz pierwszy w 1975 roku (w majowym numerze czasopisma „Twórczość”) zbiorze, przedrukowanym w wersji książkowej dopiero w roku 1979²⁰⁰ Lipska, wykorzystując znany literacki chwyt edytora autentycznych zapisków, czyni głównym podmiotem mówiącym pacjenta Z. – cierpiącego na schizofrenię stałego bywalca różnego typu szpitali. Rola poetki ograniczyła się tutaj, o czym sama informuje w odautorskim „poetyckim wstępie”, zaledwie do uporządkowania owych odnalezionych, rzekomo prawdziwych notatek sporządzonych przez wspomnianego chorego. W otwierającym tom słowie wprowadzającym można przeczytać:

„Na to opowiadanie składają się autentyczne notatki pacjenta Z., który od wielu lat przebywa w szpitalach, obecnie w szpitalu dla umysłowo chorych.

[...]

Moja praca ogranicza się jedynie do uporządkowanie notatek pacjenta Z.

[...]”

(*Zamiast początku*, s. 338)²⁰¹

Pod przywołanym wstępem widnieją inicjały – E. L. Przyjmująca na siebie funkcję wydawcy-redaktora, poetka dodatkowo sygnuje ten tekst swoim „skróconym podpisem”, chcąc ostatecznie rozwiać wątpliwości, że to co po nim następuje, inną ręką zostało skreślone – ręką chorego, który w czasie pobytu w szpitalu, nie pierwszym zresztą, pisze swoisty pamiętnik-diariusz-wspomnienie. Opatrzanie wstępu tak łatwo rozpoznawalnym znakiem da

²⁰⁰ O losach wydawniczych, problemach z cenzurą i innym kwestiach związanych z ukazaniem się wspomnianego tomu Lipskiej na literackiej scenie pisze A. Morawiec (Zob.: A. Morawiec: „*Kogo zabije życie takie czy inne – prywatne – polityczne – apokaliptyczne*”. O *Żywej śmierci* Ewy Lipskiej. W: *Nic nie jest pewne...*, s. 85-86).

²⁰¹ Wszystkie cytowane utwory składające się na *Żywą śmierć* pochodzą z przedruku tego tomu w zbiorze: *Wakacje mizantropa*. Kraków 1993.

się rozumieć co najmniej dwojako. Z jednej strony inicjały mogą wyrażać tu chęć zdystansowania się poetki wobec tak autora, jak i samych, ponoć autentycznych, zapisków, które ona jedynie uporządkowała. Z drugiej zaś, widniejące pod tekstem litery (zamiast pełnego imienia i nazwiska) stają się w pewnym sensie sygnałem solidarności z pacjentem Z. – sygnowanym także jedynie inicjałem²⁰². Ostatnie rozwiązanie (niewyjawienie pełnego imienia i nazwiska autora notatek) zostaje we wstępie uzasadnione. Zostało ono podyktowane wolą samego chorego, gdyż ten:

„[...] nie zgodził się na ujawnienie nazwiska, twierdząc, że jest jedynie symbolem, na który przypada między innymi pewna ilość tlenu, azotu, dwutlenku węgla; pewna ilość powierzchni – około 12m² pokoju, w którym najczęściej przebywa, i pięć słoneczników, które zasadził w ogrodzie szpitalnym w ramach zajęć terapeutycznych. I tym symbolem pragnie pozostać do końca”

(*Zamiast początku*, s. 338).

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę jeszcze na jedną kwestię – po raz kolejny (podobnie działo się chociażby w przypadku Barańczakowskiego N.N.) wprowadzeniu *persony lirycznej* na poetycką scenę towarzyszą refleksje na temat jej imienia (przydomku). Pacjent Z. zostaje wprost nazwany symbolem. W tym sensie jego istnienie może być postrzegane jednostkowo – odnalezione notatki to świadectwo egzystencji pojedynczego, konkretnego człowieka sygnowanego takim a nie innym inicjałem, ale także uniwersalnie – pacjent Z. jako symbol to swoisty Każdy – każdy chory, każdy zgnębiony przez świat zewnętrzny, każdy chcący opisać swe niezbyt szczęśliwe losy.

Novum w *Żywej śmierci* stanowi, na tle wcześniejszych książek Lipskiej, nie tylko wprowadzenie *persony*, której poetka oddaje głos w całym tomie, ale także wybór formy, w jaką zostały ujęte zapiski pacjenta Z. Te dwa rozwiązania tekstowe splatają się w analizowanym tomie w nierozdzielłą całość i nie sposób mówić o jednym z pominięciem drugiego. Trzeba przy tym wyraźnie podkreślić, że nazwanie formy notatek chorego za pomocą jednego z istniejących gatunków literackich jest w zasadzie niemożliwe. Sama poetka w przywoływanym wstępie używa terminu „opowiadanie”, ale określenie to nie funkcjonuje tutaj jako nazwa genologiczna, lecz występuje, by tak rzec, w bardziej potocznym znaczeniu

²⁰² Zob.: A. Morawiec: „Kogo zabije życie takie czy inne – prywatne – polityczne – apokaliptyczne. O *Żywej śmierci* Ewy Lipskiej. W: *Nic nie jest pewne...*, s. 87-88.

– opowieści o czyichś losach. W notatkach pacjenta Z. zawiera się fragment historii jego życia. Przydając im miano „opowiadania”, Lipska zdaje się podkreślać, że znamioną cechą analizowanego tomu jest fabularność. Już sam fakt wprowadzenia do utworów pacjenta Z. i oddanie mu głosu powodują, że uwaga czytelnika skupia się właśnie na tej *personie*, a główną oś fabularną tekstu wytyczają jej szpitalne doświadczenia.

Wątpliwości budzi jednak nie tylko kwestia gatunkowej przynależności snutej w tym tomie opowieści (i poszczególnych wierszy-epizodów nań się składających). Także określenie rodzaju literackiego przysparza badaczom nie lada trudności. *Żywa śmierć* jest synkretyczna i mieści się na pograniczu wszystkich trzech rodzajów. Tadeusz Żukowski określa analizowany zbiór jako „tom poezjo-prozo-dramatu”²⁰³.

Oryginalna i niepowtarzalna forma artystyczna *Żywej śmierci* w połączeniu z wprowadzeniem nowej instancji nadawczej powoduje, że zbiór ten zdecydowanie wyróżnia się na tle dotychczasowej twórczości poetki (uwagę przyciąga zresztą już sam oksymoroniczny tytuł, intrygujący i całkowicie odmienny od nienacechowanych semantycznie tytułów pięciu poprzednich, numerowanych zbiorów wierszy Lipskiej²⁰⁴). Należy dodać, że *Żywa śmierć* odznacza się właśnie dzięki nowatorskim rozwiązaniom formalnym. Na poziomie treści bowiem nie wiele tutaj nowości. Wątki, które występują w analizowanym tomie są obecne w poprzednich zbiorach poetyckich Lipskiej. Choroba, odmienne stany świadomości, samotność, wyobcowanie, śmierć to najważniejsze nici w tej, utrzymanej raczej w ciemnych barwach, makatce. Można nawet w pewnym sensie uznać *Żywą śmierć* za swoistą *summę* dotychczasowego dorobku autorki *Piątego zbioru wierszy*. Takie odczytanie uprawomocniają przede wszystkim, licznie w tym tomie rozsiane, kryptocytaty i autoaluzje do wcześniejszych wierszy, bądź te z adresami podanymi wprost, jak w notatce *Ordynator obudził się*:

„[...] A jeszcze gorzej, jeżeli myśli te przebywają w nas już kilka dni, kilka miesięcy, kilka lat – tamując krążenie krwi i wywołując

²⁰³ T. Żukowski: *Jedna z najśmielszych wypraw wyobraźni*. „Twórczość” 1983, nr 3, s. 132.

Wyczerpująco, przywołując wiele opinii innych badaczy na temat formy artystycznej *Żywej śmierci* pisze Arkadiusz Morawiec (Zob.: „Kogo zabije życie takie czy inne – prywatne – polityczne – apokaliptyczne”. *O Żywej śmierci Ewy Lipskiej*. W: *Nic nie jest pewne...*, s. 86-88).

²⁰⁴ O „neutralności” tytułów pięciu (poczynając od debiutanckiego) kolejnych tomów poezji Lipskiej jeden z recenzentów *Piątego zbioru wierszy* pisze: „Skromnie nazywa Lipska kolejne swe książki poetyckie [...]. Bez żadnych udiżnień, wymyśleń, bez żadnej metaforyzacji. Ta rozbrajająca skromność, wydaje mi się, nie jest tylko częścią skromności; jest – jak sądzę – pewną deklaracją. Ot, jakby poetka chciała powiedzieć: mam prawo do własnej prywatności. Kto chce niech sięga po tę książkę, nie narzuca mu się ona pociągającym oko, zaciekawiającym czy bulwersującym tytułem, chociaż oczywiście można się zastanawiać, czy tytuł taki jednak nie intryguje” (J. K. Adamkiewicz: *Intymne i publiczne*. „Nowy Wyraz” 1979 nr 5, s. 111).

chorobę Parkinsona, która stale jeszcze jest przyczyną trzęsień
ziemi (o czym pisano już w broszurze pt. *TRZECI ZBIÓR
WIERSZY*)”

(Ordynator obudził się, s. 346)

bądź te wprowadzone do zapisków pacjenta Z. bez bezpośrednio podanej informacji o ich źródle²⁰⁵.

Plan treści i plan formy spaja pacjent Z. On bowiem, jako bohater i jednocześnie podmiot mówiący, przedstawia historię swego pobytu w szpitalu psychiatrycznym. On pojawia się (jest narratorem) w każdym utworze analizowanego tomu. Pacjent Z. łączy chaotyczne, poszarpane, niejednokrotnie nieukładające się w logiczną całość kolejne wiersze-zapiski pomieszczone w *Żywej śmierci*. Postać ta wyznacza swoiste centrum, tak w planie treści, jak i w planie formy. Niezwykle ciekawe jest jednak to, że rola przypisana pacjentowi Z. (jako postaci centralizującej) w planie treści w pewnym sensie przeczy zadaniu, jakie bohater spełnia na płaszczyźnie formalnej. Innymi słowy – rozproszone, zawierające sprzeczne informacje notatki pacjenta Z. są świadectwem jego wewnętrznej dezintegracji, rozpadu osobowości człowieka cierpiącego na schizofrenię. Jednocześnie te poszarpane, fragmentaryczne zapiski łączą się kompozycyjnie, jeśli tak można rzec, w jakiś sposób w spójną całość właśnie dzięki jego osobie, co sprawia, że *Żywa śmierć* to swoisty tom-„opowiadanie” z jednym głównym wątkiem fabularnym – kreślonym, jak na szpitalnej karcie, przebiegiem wyniszczającej psychikę, strasznej choroby.

Najcenniejszym i najciekawszym artystycznym rezultatem, uzyskanym dzięki wprowadzeniu przez poetkę *persony*, zdaje się efekt „widzenia rzeczywistości czyimiś oczami”. Wszystko w tym tomie przedstawione zostało przez pryzmat jednostki dotkniętej rozpadem osobowości, napiętnowanej przerażającą chorobą izolującą człowieka od świata. Arkadiusz Morawiec uznaje, że głównym zamierzeniem pisarskim Lipskiej w tym tomie było „zaprezentowanie rzeczywistości **od wewnątrz** [podkreślenia autora cytowanego artykułu] (choć wcale nie ograniczonej do ludzkiego wnętrza) – rzeczywistości rozbitej, absolutnie labilnej i osaczającej człowieka. Można by powiedzieć: rzeczywistości autystycznej, stanowiącej **na styku** sfery (schorowanej) psychiki i świata zewnętrznego”²⁰⁶. Owo

²⁰⁵ Obecne w tomie *Żywa śmierć* autoaluzje i parafrazy fragmentów wcześniejszych wierszy Lipskiej prezentuje Arkadiusz Morawiec w kilkakrotnie przywoływanym już artykule: „*Kogo zabije życie takie czy inne – prywatne – polityczne – apokaliptyczne*”. O *Żywej śmierci* Ewy Lipskiej. Dokonana przez Morawca analiza i interpretacja tego tomu jest chyba najszerszym i najpełniejszym (do tej pory) opracowaniem poświęconym *Żywej śmierci*, dlatego z poczynionych przez badacza ustaleń będę korzystać jeszcze wielokrotnie.

²⁰⁶ Tamże, s. 88.

zamierzenie udało się poetce wypełnić tak dobrze, że niektórzy badacze faktycznie przypisywali autorstwo pomieszczonych w tomie notatek jakiemuś autentycznemu, cierpiącemu na schizofrenię²⁰⁷ pacjentowi, a nie Lipskiej²⁰⁸.

Motyw choroby psychicznej (chyba najważniejszy w omawianym tomie) łączy się z innymi wątkami, które w pewnym sensie zostają mu podporządkowane – kwestia zniewolenia jednostki w totalitarnym państwie, wątek utraty przestrzeni własnej, bezpiecznej (domu), problem samotności, wyobcowania, destrukcji osobowości, śmierci i lęku wywołanego myślą o niej²⁰⁹. Można zaryzykować stwierdzenie, że zastosowany w tym tomie sposób uobecniania wątków przypomina nieco reakcję łańcuchową (albo też, by pozostać bliżej literaturoznawczego nazewnictwa, kompozycję szkatułkową) – namysł nad jedną kwestią kieruje refleksję ku innej, ta z kolei wiedzie do następnej itd. Wszystkie podejmowane tu problemy rodzą się w głowie pacjenta Z., wszystkie wywołane obrazy (nie sposób odróżnić – rzeczywiste czy fantasmagoryczne) są projekcją jego chorej psychiki.

Pacjent Z. występuje tutaj w roli świadka szpitalnych wydarzeń, obserwatora tej, oddzielonej od reszty świata, rzeczywistości (szpital jest najczęściej porównywany przez niego do oddzielnego państwa lub więzienia) relacjonującego czy też streszczającego różne zdarzenia a nawet je interpretującego. W kolejnych notatkach wielokrotnie przypomina o swych rolach, wyrażnie, a czasem może wręcz nieco nachalnie, zaznacza w notatkach, że to, co opisuje, stanowi jego doświadczenie osobiste. W zapiskach bardzo często pojawiają się czasowniki w formie pierwszej osoby liczby pojedynczej, takie jak: widziałem, pamiętam, przypominam sobie, wiem, wierzyłem. Niejednokrotnie funkcjonują one jako tytuły (czy raczej *quasi*-tytuły – zazwyczaj bowiem wyróżnione graficznie słowo zarazem otwiera wiersz) poszczególnych utworów. Warto zwrócić uwagę, że wymienione czasowniki nie tylko wskazują bezpośrednio na podmiot wykonywanych czynności, ale wszystkie nazywają pewne

²⁰⁷ O *Żywej śmierci* jako swoistym wglądzie w stan umysłu szaleńca obdarzonego rysami schizofrenika piszą m. in.: I. Glatzel: *Śmierć jako metafora w twórczości poetyckiej Ewy Lipskiej*; W: *Nic nie jest pewne...*; A. Morawiec: „Kogo zabije życie takie czy inne – prywatne – polityczne – apokaliptyczne”. O *Żywej śmierci* Ewy Lipskiej; B. Wolska: *Odmienne stany świadomości w poezji Ewy Lipskiej*. W: *Nic nie jest pewne...*; G. Olszański: *Dom pamięci, piekło zapomnienia*. W: Tegoż: *Śmierć udomowiona...*

²⁰⁸ Są to m. in.: W. Chybiński (*Żywa śmierć i martwe życie*, „Nowy Medyk” 1979, nr 17), T. Nyczek (*Dom wariatów*, „Echo Krakowa” 1979, nr 94); A. Sobolewska (*Najprostsza rozpacz*, „Twórczość” 1980, nr 2).

O niezwykle oddziaływaniu uzyskanego przez Lipską efektu autentyczności w przedstawianiu świata z punktu widzenia chorej jednostki pisze m. in. Barbara Wolska: „Chwył <<podania do druku>> w połączeniu z profesjonalnym podejściem, wsparciem ze strony psychiatrii zdeorientowały krytyków tak dalece, że zastanawiali się, czy są to rzeczywiście autentyczne zapiski anonimowego Z. – pacjenta szpitala psychiatrycznego” (B. Wolska: *Odmienne stany świadomości w poezji Ewy Lipskiej...*, s. 59).

²⁰⁹ Na kwestię łączenia wątków w poezji Lipskiej uwagę zwraca Barbara Wolska (Zob.: B. Wolska: *Odmienne stany świadomości w poezji Ewy Lipskiej...*, s. 59).

stany, procesy mentalne. Nagromadzenie tego typu czasowników w zapiskach sporządzonych ręką człowieka cierpiącego z powodu rozpadu osobowości, zdaje się być swoistego rodzaju autoterapią. To tak, jakby nieustannie uobecniając na piśmie swoje „ja”, pacjent Z. rozpaczliwie chciał udowodnić sobie i światu, że jeszcze istnieje, że owo „ja” wciąż funkcjonuje jako integralna całość, że choroba nie zdołała ostatecznie go pokonać. Ponadto, przypisana samemu sobie funkcja interpretatora otaczającej rzeczywistości, także w jakimś sensie nobilituje pacjenta Z. (przede wszystkim we własnych oczach).

Co ciekawe, nie tylko świat zewnętrzny staje się przedmiotem opisu. Pacjent Z. jako chory nieustannie poddawany zostaje różnego typu zabiegom, które umożliwiają nawet wgląd w jego myśli²¹⁰, ale sam również (podobnie jak inni chorzy) ma możliwość (urojonego) zajrzenia do czyjegoś wnętrza, na przykład w wierszu *Widziałem* przedstawia sen ordynatora szpitala:

„Widziałem

w jego snach
słupy wysokiego napięcia
wbite w poligon doświadczalny czoła
jak krzyże w groby tych
którym pokrzyżowały się nagle plany
na jutro.”

(s. 346)

Można odnaleźć w *Żywej śmierci* takie sytuacje, w których granica między światem chorych i zdrowych ulega zatarciu. Nie do końca wiadomo wówczas, czyj ogląd świata jest normalny (w sensie zdrowy, prawidłowy), a czyj naznaczony patologicznymi urojeniami²¹¹. W utworze *Świata nie da się zawrócić z drogi*, w którym rozmawiający z ordynatorem pacjent Z. snuje ciekawą i w pełni sensowną refleksję na temat wpływu postępu technicznego na dzieje ludzkości (a także na rozwój aparatury stosowanej w leczeniu chorych), sam odczuwa swą przewagę nad interlokutorem:

²¹⁰ O specyfice zabiegów, jakim poddawany jest pacjent Z. i inni podopieczni szpitala dość obszernie pisze Grzegorz Olszański (Zob.: G. Olszański: *Śmierć udomowiona...*, s. 121-129).

²¹¹ Warto w tym miejscu zacytować następujące słowa Bogusława Sułkowskiego: „Gdy sztuka mówi o chorobie, mówi też o zdrowiu, gdy mówi o śmierci, mówi przede wszystkim o życiu, gdy mówi o schizofrenikach, mówi o ludziach normalnych” (B. Sułkowski: *Szpital psychiatryczny jako metafora społeczeństwa. Dwa typy zachowań prospołecznych*. „Przegląd Humanistyczny” 1990, nr 3, s. 65).

„[...] Zapytałem ordynatora, co sądzi o lokomotywie Stephensa albo balonie Montgolfiera, o elektryczności i samochodzie Benza.

- To od nich wszystko się zaczęło – mówiłem – postęp, postęp, postęp – mówiłem coraz szybciej, który doprowadził nas do łapki na myszy, która przy zastosowaniu teorii względności może się nadać do wszystkiego. Może zabić i zbawić świat – roześmiałem się przy tych słowach.

Ordynator spochmurniał. Palcem wskazującym wystukiwał dodekafoniczne dźwięki. Wydawało mi się nawet, że mam nad nim chwilową przewagę”

(*Świata nie da się zawrócić z drogi*, s. 349)

W *Żywej śmierci* szaleństwo graniczy z geniuszem (powyższy fragment zaświadcza o intelektualnych zdolnościach pacjenta Z., chłonności jego umysłu (sposób wysławiania się, wiedza). Wykorzystując w tym zbiorze poetyckim metaforę choroby psychicznej, Lipska aktywizuje romantyczną koncepcję szaleństwa. Ilona Glatzel podkreśla, że w analizowanym tomie „obłęd bohatera – zgodnie ze wzorcem romantycznym – ma cechy postawy nonkonformistycznej, jest siedliskiem tajemnego zdrowia”²¹². Nonkonformistą jawi się pacjent Z. jako obywatel kraju, w którym stosuje się totalitarne metody rządzenia. Motyw szpitala i choroby nierozzerwalnie zostają w tym tomie związane z wątkiem politycznym. Niemal w każdym utworze pacjent Z. nazywa szpital państwem. Trzeba dodać, że realia przywoływanego kraju zna on z autopsji, a przestrzeń kliniki dla umysłowo chorych staje się w *Żywej śmierci* obrazem rzeczywistości zdeformowanej socjalistycznie. „Sytuacje szpitalne” – pisze Glatzel w cytowanym wcześniej artykule – „są [tutaj – K. W.] parodystyczno-groteskową transpozycją ówczesnych absurdów społeczno-politycznych, zwłaszcza zaś procedury i zalecenia lekarskie niczym z raportu służb specjalnych (przesłuchania, inwigilacja, szantaż), wskazujące, że za maską opieki medycznej stosuje się szpitalny nadzór, kryją analogie do uprawianego przez socjalistyczne władze pod pozorem działania dla dobra społecznego – reżimu politycznego”²¹³.

²¹² I. Glatzel: *Śmierć jako metafora w twórczości poetyckiej Ewy Lipskiej*. W: *Nic nie jest pewne...*, s. 107.

Podobnie kwestię tę postrzega Grzegorz Olszański, według którego „choroba psychiczna [...], od czasów romantyzmu, jest jedną z tych, które traktuje się nie tylko jako znak niezwykłej (nad)wrażliwości i wewnętrznego uduchowienia, ale również jako formę kontaktu z jakimś innym rodzajem rzeczywistości niedostępnej ludziom zdrowym” (G. Olszański: *Śmierć udomowiona...*, s. 128).

²¹³ I. Glatzel: *Śmierć jako metafora w twórczości poetyckiej Ewy Lipskiej...*, s. 107.

Przyglądając się formule pacjenta Z. – „szaleńca-geniusza”, dla którego choroba staje się w pewnym sensie błogosławieństwem (wszak uwalnia od ograniczającego wolność systemu), nie sposób oprzeć się wrażeniu, że kreśląc sylwetkę swej *persony* Lipska ożywiła nie tylko romantyczną koncepcję obłąkania. Figura pacjenta Z. przypomina bowiem kreację innego bohatera literackiego. Mam tutaj na myśli postać Wodza występującą w niezwykle głośnej, wydanej w 1962 roku, przyjętej z ogromnym entuzjazmem przez amerykańskich krytyków i czytelników, a następnie, dzięki licznym tłumaczeniom, spopularyzowanej poza obszarem anglojęzycznym, powieści Kena Keseya *Lot nad kukulczym gniazdem*. Warto podkreślić, że książka Keseya, a przede wszystkim nakręcony na jej podstawie (1975 r.) film Milosa Formana (noszący ten sam tytuł i nagrodzony pięcioma Oskarami) były dla pokolenia Nowej Fali zjawiskami niezwykle istotnymi, zasługującymi wręcz na miano kultowych. Bardzo prawdopodobne zatem, że pojawiające się w tych dziełach postaci chorych (głównie sylwetka Indianina nazwanego przez obsługę szpitala i pozostałych pacjentów Wodzem Bromden) miały wpływ na formułę pacjenta Z.

Wódz z *Lotu*... Keseya to pierwszoosobowy narrator a zarazem pacjent²¹⁴ szpitala psychiatrycznego, na terenie którego rozgrywa się akcja powieści. Już po lekturze otwierających utwór akapitów staje się jasne, że choroba Bromdena jest jedynie symulacją:

„Są na korytarzu.

Czarni sanitariusze w białych uniformach, którzy wstali przede mną, żeby odwalić tam sztosy i uprzątnąć ślady, zanim ich przyłapię.

Szorują posadzkę, kiedy wychodzę z sypialni, wszyscy trzej ponurzy i do wszystkiego zięjący nienawiścią: do wczesnej pory, szpitala i pacjentów, którymi muszą się zajmować. Wolę się im nie pokazywać, kiedy żre ich tak silna nienawiść jak teraz. Jestem w tenisówkach, więc cicho niby mysz skradam się pod ścianą, ale ich czułe detektory rejestrują mój strach i sanitariusze – wszyscy trzej naraz – unoszą głowy. Z czarnych twarzy patrzą na mnie oczy połyskujące metalicznym blaskiem niczym lampy radiowe w starym odbiorniku.

[...]

Śmieją się, a potem schylają głowy i mruczą coś za moimi plecami. Szum czarnych automatów, szemrzących nienawiścią, śmiercią i innymi szpitalnymi tajemnicami. Bez obaw mówią przy mnie o swojej skrywanej nienawiści, bo myślą, że jestem głuchoniemy. Wszyscy tak myślą. Jestem dość przebiegły, żeby się nie zdradzić. I jeśli na tym parszywym świecie

²¹⁴ Tomasz Mirkowicz podkreśla, że powierzenie Wodzowi funkcji narratora Kesey uznał za swoje największe osiągnięcie i najciekawszy zabieg literacki, którego niestety nie udało się właściwie oddać ani w teatralnej adaptacji Dale’a Wasermana ani w filmie Milosa Formana (Zob.: T. Mirkowicz: *Posłowie*. W: K. Kesey: *Lot nad kukulczym gniazdem*. Przeł. T. Mirkowicz. Warszawa 1981, s. 292).

cokolwiek zawdzięczam temu, że jestem półkwi Indianinem, to właśnie tę odrobinę przebiegłości, która pozwala mi udawać głuchoniemego przez te wszystkie lata”

(*Lot na kukulczym gniazdem*, s. 29)²¹⁵.

Wódz podobnie jak pacjent Z. to człowiek odizolowany od normalnego świata, zamknięty w obcej, unicestwiającej go przestrzeni. Jednak obaj funkcjonują w swych światach-więzieniach na innych, niż współtowarzysze, prawach. I Wódz i pacjent Z. zostają obdarzeni świadomością, że jedynym dostępnym orężem w walce o ocalenie resztek własnej godności i indywidualności staje się upozorowanie całkowitego obłąkania. Wyrzeczenie się przez Wodza słuchu i mowy, którymi na powrót zaczną władać dopiero dzięki McMurphy’emu, stanowi, zdaniem Jana Białostockiego, celowy i uzmysłowiony bunt Indianina wobec systemu, który go zniewala²¹⁶.

Pacjent Z. z tomu *Lipskiej*, snujący refleksje nad sposobami obchodzenia się z chorymi, procedurami oraz terapiami stosowanymi wobec podopiecznych w klinice-państwie przypomina Wodza, przyglądającego się działaniom zarządzającej szpitalem pielęgniarki – Wielkiej Oddziałowej, według której najskuteczniejszą metodą leczenia jest tzw. *wstrząsówka* (czyli rażenie chorych prądem elektrycznym). Bohater Keseya wyznaje:

„Obserwowałem ją przez wiele lat i widziałem, jak nabiera wprawy. Ciągła praktyka utrwaliła i udoskonaliła jej umiejętności – teraz jej władza jest nieograniczona i dociera wszędzie, biegnąc po drutach cieńszych od włosów i niewidocznych dla nikogo prócz mnie; widzę Wielką Oddziałową, jak siedzi pośrodku pajęczyny drutów niczym czujny robot i dozoruje sieci ze skrupulatnością mechanicznego owada; dokładnie wie, dokąd biegnie który drut oraz jakiej mocy ładunek należy posłać, żeby osiągnąć pożądany skutek. W wojsku, nim wysłano mnie do Niemiec, byłem młodszym elektrykiem w obozie szkoleniowym, a wcześniej przez rok studiów liźnąłem nieco elektroniki, więc znam się na tego rodzaju instalacjach”.

(*Lot na kukulczym gniazdem*, s. 29)

Ponadto zastosowana przez Lipską metafora szpital-państwo²¹⁷ („Palił się cały nasz szpital. Całe nasze państwo”, *Widziałem*, s. 346) wywołuje asocjacje w metaforą kliniki-

²¹⁵ Wszystkie cytowane fragmenty powieści Kene Keseya pochodzą z wydania: K. Kesey: *Lot nad kukulczym gniazdem*. Przeł. T. Markowicz. Warszawa 1981, s. 7.

Wszystkie cytowane fragmenty powieści K. Keseya pochodzą z tego wydania.

²¹⁶ J. Białostocki: *Mój film: okręt szaleńców*. „Kino” 1979, nr 167, s. 53.

²¹⁷ Metafora ta została uznana przez badaczy za raczej mało nowatorskie rozwiązanie. Na kwestię tę uwagę zwraca m. in. Grzegorz Olszański: „Określenie szpitala mianem <<państwa>> nie jest przypadkowe. Tak się mówi o tym miejscu [w tomie *Lipskiej* – K. W.] wielokrotnie [...]. Trzeba jednak przyznać, iż ten sposób podkreślania odmienności między światem zdrowych i chorych nie jest czymś specjalnie oryginalnym. Oto na przykład w opisie Krzysztonia szpital w Tworkach jawi się jako odrębna geograficznie kraina: <<Zaczęły się

świata, jaką posłużył się w swoim dziele Kessey. Różnica polega na tym, że przestrzeń, w której egzystuje pacjent Z. ukształtowana została na wzór kraju, znanego poetce z autopsji, co pozwala czytać *Żywą śmierć* jako poetycką aluzję do konkretnej sytuacji politycznej, podczas gdy rzeczywistość obłąkanych z powieści amerykańskiego pisarza „[...] stanowi metaforę świata ludzkiego w ogóle”²¹⁸. W tym sensie pacjent Z. to obywatel określonego reżimowego państwa – Polski lat 70-tych. To człowiek rozumny, śledzący decyzje i poczynania socjalistycznych władz, świadomy ich konsekwencji i zagrożeń. Atrybutami świata przedstawionego przez autorkę *Ludzi dla początkujących* stają się chociażby znamienne dla tamtych czasów niedobory podstawowych produktów w sklepach i tłumy ludzi wyczekujących na ich dostawę:

„[...] Wkładam butelki do siatki i wychodzę do sklepu. Do pierwszego mleko jeszcze nie dojechało, w innym jest, więc stoję w kolejce, ciągle się stoi w jakiejś kolejce, proszę pana, pan teraz też stoi w kolejce... Wszyscy rano kupują mleko i niosą je później jak białe chorągwie, no, powiedzmy, chorągiewki...”

(*W innym miesiącu*, s. 356)

Kreśląc wizerunek epoki PRL poetka wykorzystuje jednak nie tylko charakterystyczne dla tego czasu obrazy, ale także językowe slogany takie jak np.:

„SPOŁECZNY CZYN
OCZYSZCZA Z WIN”

(*Streszczenie*, s. 344)

Opisana w *Żywej śmierci* rzeczywistość jest wymierzona w jednostkę – prowadzi do jej degradacji przez ujednolicenie, przez absolutne podporządkowanie systemowi, poddanie się jego „zabiegom”. W tym sensie choroba pacjenta Z., oskarżonego o „kolaborację z szaleństwem” (*Świata nie da się zawrócić z drogi*, s. 349) staje się synonimem sprzeciwu wobec takiego świata, niechęci wobec biernego ulegania owej machinie. To nie pacjent Z. zdaje się chory, a system, w którym egzystuje. Obłąkanie oznacza tutaj uświadomienie. Udając bardziej chorego, niż w faktycznie jest, pacjent Z. zdaje się postępować równie

wędrówki po tworkowskich włościach albo, powiedzmy lepiej – tworkowskim archipelagu. Zieleń drzew i spienionych krzewów była cudowną zielenią morza, a skaliste, czerwone bryły budynków – osobliwymi wyspami, które wolałem omijać jako nieprzystępne>>>” (G. Olszański: *Śmierć udomowiona...*, s. 128).

²¹⁸ J. Białostocki: *Mój film: okręt szaleńców...*, s. 53.

racjonalnie jak Wódz z powieści Keseya, decydujący się na upozorowanie fizycznego kalectwa. Udając głuchoniemego Indianin odcina się od zagrażającego mu świata. Tak samo czyni pacjent Z., którego ciało manifestuje brak przyzwolenia na zabiegi, jakim jest poddawany:

„[...] Kanałem rdzenia kręgowego płynął papierowy okręcik zrobiony z dzisiejszej gazety porannej. Najnowsze wiadomości ze świata kołysały się niespokojnie na środku kanału. To mnie demaskowało. Wiadomość o przyjeździe doradcy z sąsiedniego szpitala wypadła akurat na samym zgięciu. Nazwisko doradcy odwrócone było do góry nogami. Głowa nazwiska wleczone była po brudnych myślach kanału”

(Na przykład, s. 339)

Należy podkreślić, że wątek polityczny, który poetka wplata do *Żywej śmierci* jest typowy dla nowofalowej twórczości tamtych czasów. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że pacjent Z. nieco przypomina swego (niemalże) rówieśnika – Barańczakowskiego N.N. – stworzonego m. in. po to, by ukazać destrukcyjny wpływ rzeczywistości na człowieka. Nie tylko realia czy sposoby oddziaływania socjalistycznych władz na obywateli przedstawione w zbiorze Lipskiej i Barańczaka są pokrewne. Również metaforyka wykorzystana do ich odzwierciedlenia ujawnia wiele zbieżności. W *Sztucznym oddychaniu* najbardziej niekorzystny wpływ na N.N. miało „duszące powietrze” i zbyt duże ciśnienie barometryczne (właśnie te metafory w twórczości autora *Tryptyku betonu, zmęczenia i śniegu* oraz innych poetów pokolenia ‘68 obrazują oddziaływanie „dusznych układów społecznych” na egzystencję jednostki). Podobnie dzieje się w *Żywej śmierci*:

„[...] Barometr w naszym państwie wskazywał wszystko. Ciśnienie wszelkich spraw wewnętrznych i zewnętrznych waliło w nasze uszy. Jednostki: tory, bary, milibary, pozbawione władzy nadrzędnej, powodowały u niektórych całkowitą utratę przytomności, nagłą śmierć albo torsję”

(Na przykład, s. 339)

Jednak analizowanego tomu Lipskiej nie można odczytywać wyłącznie jako dzieła reagującego na problemy doraźne. Według Arkadiusza Morawca zastosowana przez poetkę

metafora choroby jest niezwykle pojemna. Szpital staje się tutaj więzieniem, państwem, światem, a przyczyna gnębiącej pacjenta Z. choroby jest jedna – to „naruszenie równowagi między przestrzenią osobistą a przestrzenią socjalną, między „ja” prywatnym, a „ja” społecznym bohatera [...] W tej mierze” – dodaje nieco dalej badacz – „adres utworu pokrywa się z adresem poezji nowofalowej, jakkolwiek nie jest z nim tożsamy; jest bowiem [...] – szerszy”²¹⁹.

Takie rozumienie omawianego tomiku (nieograniczające sensów do tu i teraz) silnie uprawomocnia pomieszczone przy końcu, słynne i wielokrotnie cytowane wyznanie pogodzonego z nadchodzącą śmiercią pacjenta Z.: „Bolał mnie we mnie człowiek” (*Na tym liście (liście?) urywają się notatki*, s. 365). W tym sensie można odczytywać analizowany utwór, podobnie jak *Lot nad kukulczym gniazdem*, jako „[...] krytykę wszelkich totalizmów”²²⁰.

W *Żywej śmierci* jednak, inaczej niż w powieści Keseya, choroba pacjenta Z. powoli, ale niepowstrzymanie prowadzi do całkowitej dezintegracji jego sfery duchowej. „Ja” chorego zanika, rozplywa się w publicznej przestrzeni placówki, która z założenia nie powinna dopuścić do pogorszenia się stanu zdrowia swego podopiecznego. Doświadczenie utraty tożsamości utrwaliło się w formie zapisków sporządzonych przez chorego. W ostatniej notatce pacjent Z. prezentuje samego siebie jako podmiot i przedmiot opisu jednocześnie. Utwór ten dokumentuje przebieg dokonującego się procesu rozpadu osobowości, równoznacznego tutaj także z fizycznym umieraniem:

²¹⁹ A. Morawiec: „*Kogo zabije życie takie czy inne – prywatne – polityczne – apokaliptyczne*”. O *Żywej śmierci* Ewy Lipskiej..., s. 95.

Podobnie, choć znacznie wcześniej, odczytywała zastosowaną przez Lipską metaforę Anna Sobolewska, według której: „[...] schizofreniczny stan niezgody totalnej zyskuje sens uniwersalny. Schizofrenia pozwala odczuwać własne ciało jako część świata zewnętrznego, a więc i na odwrót – świat staje się częścią własnego ciała, rzeczywistością wewnętrzną. Granice między jaźnią a światem zacierają się. Odczuwanie świata staje się bezpośrednie, niesłuchanie intensywne i wolne od zafałszowań, jakie niesie ze sobą życie społeczne” (A. Sobolewska: *Najprostsza rozpacz*. „Twórczość” 1980, nr 2, s. 116).

²²⁰ J. Białostocki: *Mój film: okręt szaleńców...*, s. 53.

Na uniwersalną wymowę dzieła Keseya (a także filmu Formana) zwracają uwagę liczni krytycy. Według Bolesława Michałka w przedstawionej w tych dziełach opowieści można znaleźć opozycję „[...] między ludzką naturą i współczesną cywilizacją, kulturą w najszerszym znaczeniu słowa, która ową naturę dławi. Choroba jest tylko ucieczką od tego nacisku, bunt zaś – naturalną odpowiedzią” (B. Michałek: *Filmy, które widzieliśmy: bunt w szpitalu*. „Kino” 1976, nr 122, s. 40).

Natomiast zdaniem Bogusława Sułkowskiego autor *Lotu nad kukulczym gniazdem* „zaprezentował drapieżną, tendencyjną satyrę na środowisko psychiatryczne. Obnażył lichotę motywacji lekarzy, brak prawdziwego powołania do zawodu, labilność zasad moralnych, miałość teorii i doktryn psychiatrycznych. Ale jak *Dzuma* Alberta Camusa nie jest powieścią o epidemii, tak *Lot nad kukulczym gniazdem* nie jest paszkwilem na psychiatrów tylko. Na ekstremalnym przykładzie studiuje się tu ogólniejsze prawa organizacji życia zbiorowego, reguły przejścia od konformizmu do niezależności, mechanizmy kontroli i przyporządkowywania sobie ludzi” (B. Sułkowski: *Szpital psychiatryczny jako metafora społeczeństwa. Dwa typy zachowań prospołecznych...*, s. 78).

„[...] Pusta, przeorana płaszczyzna
mojego mózgu leżała odłogiem daleko ode mnie, jak po wybuchu bomby
atomowej. Jedynie jakieś zbłąkane myśli czołgały się na czworakach,
drgały, ale tylko przez moment, przez moment, przez moment... W tych
ostatnich konwulsjach zrozumiałem, że ręka, która leżała przed moimi
oczami, opuszcza mnie na zawsze... Ruch we mnie zamierał...”

(*Na tym liście (liście?) urywają się notatki, s. 365*)

O utracie świadomości zaświadcza także trzy ostate (na osiem pomieszczonych w tomie) utwory z wyróżnionego pośród notatek cyklu *Pamiętam*, w którym pacjent Z. przywołuje we wspomnieniach obraz rodzinnego domu²²¹. W nich pojawia się silnie antytetyczne wobec tytułu, pełne rozpacz²²² stwierdzenie: „...nie pamiętam...” (*Pamiętam*, s. 361, 363, 365). To ono wyraża zupełny, zakończony już proces unicestwienia tożsamości pacjenta Z.

Poezję Ewy Lipskiej znamionuje wielość tematów, wypływająca z ich różnorodnych ujęć, ze stosowania coraz to innych chwytów językowo-artystycznych, których możliwości poetka często i chętnie sprawdza w swojej twórczości. Dzięki owym środkom wyrazu autorka *Stypendystów czasu* nadaje krążącym w jej wyobraźni poetyckiej wątkom zupełnie odmienne kształty. Figura pacjenta Z. – *persony lirycznej* pozwoliła Lipskiej nie tylko mówić o sprawach aktualnych, współczesnych poetce, w sposób uniwersalny, ale również podsumować wszystkie wątki do tej pory uobecnione w jej liryce. Co więcej, dała możliwość przedstawienia ich z całkiem innego niż dotychczas, jeśli tak można rzec, scentralizowanego i „uwewnętrznionego” punktu widzenia – z perspektywy wyznaczonej polem widzenia konkretnej, „zanurzonej w szpitalnym świecie” (przypominam, że metafora szpitala i choroby jest tutaj najbardziej nośna semantycznie) jednostki. Warto dodać – jednostki, której przedstawiane doświadczenia są znane z autopsji²²³. Można zaryzykować stwierdzenie, że za pośrednictwem stworzonej *persony*, Lipska opowiada również o własnych szpitalnych

²²¹ Grzegorz Olszański dostrzega w tych utworach zabieg (re)kreacji świata, który już od dawna nie istnieje, a ujawniającą się tutaj chęć podmiotu mówiącego do wskrzeszania przeszłości odczytuje jako wyraz tęsknoty za sobą dawnym, za „ja” wolnym od choroby i związanych z nią cierpień (Zob.: G. Olszański: *Śmierć udomowiona...*, s. 116-120).

²²² Interpretacji wspomnianego cyklu z perspektywy powolnej ale konsekwentnie następującej utraty pamięci i osobowości dokonuje Olszański w przywołanych wcześniej studium (Zob.: G. Olszański: *Śmierć udomowiona...*, s. 130-136).

²²³ W tym miejscu nie można zapominać o autobiograficznym podłożu wielu wierszy Lipskiej, na które uwagę zwracają liczni interpretatorzy jej twórczości. Wyjątkowo mocno fakt ten akcentuje Ryszard Matuszewski: „[wierszy tych – K. W.] nie mógłby napisać ktoś, kto nie zetknął się, i to od wewnątrz, ze szpitalem i salą operacyjną jako przedśionkami śmierci” (R. Matuszewski: *Współczesna poezja polska*. „Polonistyka”, nr 2, s. 138-139).

doświadczeniach, a głos tej postaci da się momentami utożsamiać z głosem samej poetki. Według Anny Sobolewskiej pacjent Z. „przemawia [...] czasem jakby z wyższego, autorskiego piętra zdradzając bogatą wiedzę o swojej chorobie. Traktuje swoje fantomy nie bez ironii i dowcipu. Po latach spędzonych w zakładzie zrozumiał, że od własnej jaźni nie ma ucieczki. W swoich monologach zwraca się do siebie najczęściej w drugiej osobie, aby samemu sobie wyperswadować ostatnie resztki nadziei”²²⁴.

Figura pacjenta Z. zdaje się potwierdzać postawioną we wstępnych rozważaniach hipotezę o skomplikowaniu relacji pomiędzy *persony lirycznej* a autorem. W tym sensie, dzięki stworzonej przez Lipską *personie*, poetycki dyskurs toczy się równocześnie na kilku płaszczyznach (od doświadczenia jednostkowego, prywatnego do pełnego zdystansowania i uniwersalizacji podejmowanych kwestii). Ponadto trzeba podkreślić, że pacjent Z. (podobnie jak Herbertowski Pan Cogito czy N.N. Barańczaka) ewokuje głównie namysł nad tożsamością, samopoznaniem, problemami doświadczania siebie i świata.

Lekturowe przestrzenie pana Schmetterlinga

Grzegorz Olszański w kilkakrotnie już przywoływanym przeze mnie studium *Śmierć udomowiona* zauważył, że Lipska przynależy do tej grupy artystów słowa, którzy niezbyt chętnie kreślą poetyckie konterfekty. Badacz pisał:

„Liczba lirycznych portretów nakreślonych ręką absolwentki krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych jest więc nie skromna. Stanie się jeszcze skromniejsza, jeśli zawężymy ją do <<domowych>> wierszy Lipskiej, i to w dodatku takich, które przynoszą informacje dotyczące wyglądu postaci, charakterystyki zewnętrznej, prezencji”²²⁵.

Przeglądając wydany w 1997 roku tomik *Ludzie dla początkujących* raczej trudno zgodzić się z zacytowaną opinią. W przywołanym zbiorze autorka *Sklepów zoologicznych* pomieściła co najmniej kilka poetyckich portretów. Interesujący mnie najbardziej (ze względu na temat niniejszej rozprawy) wizerunek *persony* – pana Schmetterlinga, naszkicowany został w, oddzielonym od reszty utworów zebranych w zbiorze z 1997 roku, cyklu próz poetyckich opatrzonych przez Lipską odrębnym tytułem – *Pan Schmetterling i nieuchronność dysonansu*.

²²⁴ A. Sobolewska: *Najprostsza rozpacz...*, s. 115.

²²⁵ G. Olszański: *Śmierć udomowiona...*, s. 75.

Nim jednak przyjrę się dokładniej panu Schmetterlingowi, chcę jeszcze choć przez chwilę zatrzymać się przy innych lirycznych portretach stworzonych w tym tomie.

W pewnym sensie już sam tytuł – *Ludzie dla początkujących* zapowiada, że zbiór ten to swego rodzaju charakterystyka, swoisty portret ludzkości nakreślonym ręką kogoś, kto nie jest już nowicjuszem w podjętej tu problematyce. Na ów zbiorowy konterfekt składa się kilka mniejszych obrazków, chociażby portret „ludzi dla początkujących”, portret tych, którzy początkującymi już nie są, indywidualne wizerunki introwertyka i ekstrawertyka (skreślone w wierszach *Mój przyjaciel introwertyk*, *Mój przyjaciel ekstrawertyk*), czy wreszcie zaprezentowana w ośmiu wyodrębnionych utworach „charakterystyka” pana Schmetterlinga oraz jego przyjaciółki pani Schubert.

Podmiot analizowanego tomu sytuuje się w roli doświadczonego i dobrze zorientowanego obserwatora, który swymi spostrzeżeniami dzieli się z tytułowymi „początkującymi”. Tytuł zbioru – *Ludzie dla początkujących*, niemal automatycznie wywołujący skojarzenia z popularnymi szkoleniami adresowanymi do osób chcących osiąść podstawowe umiejętności czy elementarną wiedzę na konkretny temat bądź też z podręcznikami-samouczkami dla rozpoczynających naukę danego przedmiotu²²⁶, zdaje się nieco prowokacyjny (albo żartobliwy). Tematem zaproponowanego tutaj „poetyckiego kursu” są ludzie. Innymi słowy, to kurs o ludziach dla ludzi. Na plan pierwszy wysuwa się zatem (choć wprowadzona z przymrużeniem oka, jak gdyby pół-żartem pół-serio, z pewną dozą humoru a może nawet szczyptą (auto)ironii) problematyka poznania i samopoznania.

Znamienną dla omawianego tomu opozycją, wyraźnie nakreśloną już w tytułowym wierszu, staje się rozróżnienie: „my” (doświadczeni, znający życie) – „oni” (nowicjusze ale także ci, o których toczy się rzecz – „ludzie dla początkujących”). Pierwsza osoba liczby mnogiej została tutaj zarezerwowana dla nadrzędnej instancji nadawczej. W utworze *Spokój* można znaleźć następującą (auto)prezentację naczelnego zbiorowego podmiotu:

„Wiemy już wszystko o przydatności wiary
hormonów i retoryki.
Nie dziwi nas intryga czasu
Ani dewocja wspomnień.

Otwieramy szeroko okna.
Niepełnoletni śmiech
ginie w wilgotniej

²²⁶ Por.: B. Szałasta-Rogowska: *Poznanie Lipskiej*. „Śląsk” 1998, nr 6, s. 73.

strychninie powietrza”

(*Spokój*, s. 9)²²⁷

W niektórych utworach (np. *Daltoniści*) owo „my” można utożsamiać ze wspólnotą pokoleniową. Jednak zdecydowanie częściej (np. w wierszach *Spokój*, *Depresja*, *Maszyna do naczyń*, *Nie planujemy podróży*) zaimek ten odnosi do dwu najbliższych sobie osób, połączonych niegdyś uczuciem, które czas przemienił w rutynę. Kwestie (samo)poznania, relacji międzyludzkich zostają bowiem w owym tomie nierozzerwalnie związane z czasem. To on góruje nad wszystkim, a znamiona jego upływu przypominają o zbliżającym się nieuchronnie końcu istnienia (ale także zmierzchu dnia, wieku, epoki, historii.). Niemalże w każdym tekście pomieszczonym w *Ludziach dla początkujących* pojawiają się symptomy przemijania, ulotności. Wszystko zdaje się tutaj momentalnie i rozedrgane. Nawet sam czas zostaje określony jako chory:

„[...] Nikogo nie zdziwiła neurastenia czasu.
Makijaż chwili na tym nie ucierpiał
ani przetarg naszych uczuć
na który nie zdążyliśmy”

(*Depresja*, s. 11)

Choć o śmierci nie mówi się w analizowanym tomie bezpośrednio, nie można ani na chwilę o niej zapomnieć. Ewokuje ją wciąż narastające uczucie braku, zanikania, zamierania. Owo ubożenie jest oczywiście rezultatem działania niepowstrzymanie tykającego zegara, któremu podlega ludzka egzystencja. Paradoksalnie jednak w *Ludziach dla początkujących* czas niweczy to, co powinien umacniać – więzi łączące bliskich sobie ludzi, uczucia, zażyłości. To, co kiedyś łączyło, teraz stało się nawykiem niedającym spełnienia ani radości. Ci, którzy kiedyś darzyli się wzajemną miłością, zamienili to uczucie na przewlekłe zniechęcenie:

„Nie zdarzyło się nic
ale w najlepszym stylu.
Nadal bywamy w ambasadzie zmysłów
co wieczór ścieląc sobie

²²⁷ Wszystkie cytowane tu fragmenty utworów pomieszczonych w tomie *Ludzie dla początkujących* pochodzą z wydania: E. Lipska: *Ludzie dla początkujących*. Poznań 1997.

chroniczną depresję”

(*Depresja*, s. 11)

Miłość stała się tutaj bądź „chorobą dziedziczną” (*Broni*, s. 19), bądź przemieniła w codzienną rutynę, sztuczne odliczanie wspólnie przeżytych dni, wspomnianie dat. Pieszczotliwe słowa ustąpiły miejsca utartym frazom:

„W miłości jesteśmy pedantyczni.

Daty. Godziny. Tresowane króliki.

Żadnych problemów z wypadającymi włosami.

Trzy razy dziennie przypływy idiomów”

(*Maszyna do zmywania naczyń*, s. 13)

Zaś wspólne plany w ogóle przestały istnieć:

„Nie planujemy podróży.

W żyłach rzeki antyczna tragedia.

Na stole białe truskawki”

(*Nie planujemy podróży*, s. 12)

Ale nie tylko więzi międzyludzkie uległy w *Ludziach dla początkujących* destrukcyjnemu działaniu czasu. Wszelka życiowa praktyka przypomina tutaj zbyt ciężki bagaż doświadczeń, który potęguje uczucie lęku, nastroje depresyjne. Ugruntowana przez lata wiedza, zdobyte umiejętności nie składają się w omawianym tomie na tzw. życiową mądrość, utożsamianą zazwyczaj z poczuciem bezpieczeństwa, stabilizacji. Wręcz przeciwnie. Codzienne działania naznaczone są rozpaczą:

„[...] smarujemy chleb masłem

i rozpacz wysypuje się na stół”

(*Ludzie dla początkujących*, s. 7)

Autoportret „doświadczonych”, a zatem tych, którzy winni udzielać „początkującym” cennych życiowych rad, zamiast stanowić wzór do naśladowania, odstrasza. To raczej antywzorzec, konterfekt skreślony ku przestrodze. Jeśli bowiem przyjrzeć się bliżej, nietrudno

zrozumieć, że raczej nie czas jest tutaj głównym winowajcą. Przede wszystkim winni są ludzie, zapominający pielęgnować to, co w życiu najcenniejsze. To ich niedbałość prowadzi do rozpadu łączących ich relacji, nawet tych najbardziej zażyłych.

Na plan pierwszy poetka wysuwa w tym tomie pytania o sens i cel ludzkiej egzystencji zubożonej o poczucie prawdziwej bliskości drugiego człowieka. Lipska zastanawia się, jak dalece da się poznać inną osobę i samego siebie. Takim refleksjom sprzyja dobiegająca końca epoka, przełom wieków, który „zachodzi mgłą” (*Daltoniści*, s. 10).

Doświadczenie bezdomności, osamotnienia znamienne dla wcześniejszych tomów poetyckich Lipskiej, mające swe źródło w biograficznych realiach, zostało tutaj przeniesione na szeroki, uniwersalny grunt relacji międzyludzkich. Podobnie postrzega ten problem Marta Wyka w recenzji analizowanego zbioru. Według badaczki autorka *Strefy ograniczonego postoju* nieprzypadkowo kazała umieścić na okładce *Ludzi dla początkujących* fragment reprodukcji *Sądu ostatecznego* Hieronima Boscha. Wybór ten, podkreśla Wyka, „[...] mówi o utracie Arkadii w bardzo szerokim sensie”²²⁸. Po raz kolejny zatem poetka z powodzeniem stosuje swój ulubiony chwyt artystyczny polegający na snuciu tych samych wątków, ale ubranych „w coraz to nowe [...] kostiumy”²²⁹.

Owych kostiumów i masek jest w analizowanym tomie wyjątkowo dużo. Zbiór ten, jak wiadomo, składa się z dwóch odrębnych części – poetyckiej i prozatorskiej. Choć pierwsza lektura wywołuje wrażenie, że są to całkowicie niezależne od siebie cykle, kolejne czytania zupełnie odmieniają wstępne rozpoznanie. Okazuje się, że te pozornie nieprzystające do siebie elementy łączy wspólna tematyka, która, jak zauważa Bożena Szałasta-Rogowska, oscyluje „[...] wokół kwestii czasu, wyborów moralnych, postaw życiowych, możliwości poznania, zrozumienia”²³⁰. Nie sposób zatem podejmować próby rozczytania sensów pomieszczonych w jednej, bez lektury drugiej. I nie sposób także przyglądać się skreślonemu w cyklu próz poetyckich portretowi kolejnej, stworzonej przez Lipską, *persony lirycznej* – panu Schmetterlingowi inaczej niż na tle portretów naszkicowanych w poprzedzających owe prozy wierszach, bowiem „[...] opowieść o nim i jego znajomej (miłości?) Pani Schubert jest w pewnym sensie repetycją względem pierwszej, ewidentnie lirycznej części książki”²³¹.

W tej wyodrębnionej oddzielnym tytułem (*Pan Schmetterling i nieuchronność dysonansu*) grupie utworów Lipska, snując dalej wątek międzyludzkich relacji (pan Schmetterling – pani Schubert), ponownie pyta o granice poznania siebie i drugiego

²²⁸ M. Wyka: *Język nad przepaścią*. „Dekada Literacka” 1998, nr 3, s. 8.

²²⁹ J. Klejnocki: *Zaufać nieufności?* „Res Publica Nowa” 1998, nr 9, s. 67.

²³⁰ B. Szałasta-Rogowska: *Poznanie Lipskiej...*, s. 73.

²³¹ J. Klejnocki: *Zaufać nieufności?* ..., s. 67.

człowieka. Tytułowa postać – rzetelny urzędnik państwowy, od wielu lat niezmiennie, z należytą pieczołowitością wypełniający swe zawodowe obowiązki, to prywatnie nieco już podstarzały (66-letni) kawaler, rozmyślający o bliskiej mu – pani Schubert. Choć pan Schmetterling sprawia wrażenie ułożonego, niebywale racjonalnie podchodzącego do wszystkich spraw człowieka, nie końca odnajduje się tak na polu zawodowym, jak i osobistym. Cechująca go nieśmiałość stwarza bariery, których nie potrafi przełamać:

„[...] Pan Schmettreling jest urzędnikiem lojalnym; starannie i posłusznie wykonuje wskazania wyższych władz. Hierarchia administracyjna onieśmiela go, jak i pani Schubert, córka komendanta policji”

(Pan Schmetterling zastanawia się nad zjednoczoną Europą, s. 28)

Warto podkreślić, że owa nieśmiałość pana Schmetterlinga, zdaje się, jeśli tak można rzec, jego cechą nabytą (nie wrodzoną), „wykształconą” przez odpowiednie wychowanie. Schmetterling to człowiek z „wyżyn społecznych” – skłonny do pedanterii, nienagannej (momentami wręcz przesadnej) uprzejmości. Kreśląc sylwetkę swej *persony* Lipska bazuje na stereotypie galicyjskiego urzędnika, człowieka kultury. Drobiazgowy, uporządkowany Schmetterling patrzy na świat przez pryzmat swojego zawodu. Rządzi nim forma. Ona wyznacza normy zachowań i sposób postępowania. Wszystko, co robi Schmetterling, jest głęboko przemyślane i zaplanowane. Chcąc wyznaczyć swą wybrance – pani Schubert, co do niej czuje, starannie dobiera słowa, waży każde zdanie. Niestety pomimo wielokrotnie podejmowanych prób pan Schmetterling nie potrafi wyrazić swych uczuć:

„Jak opisać przyrodę, zastanawia się pan Schmetterling. Pierwsze słowa, które przychodzą mu do głowy, to że przyroda budzi się do życia; śpiewają ptaki które dotąd nigdy nie śpiewały... Ale pan Schmetterling wie, że tak nie należy pisać. Wygląda pani pięknie, panno Schubert, jesienny dzień jest coraz bardziej oddalającą się tapetą... Jeszcze gorzej... Pan Schmetterling odkłada papier listowy i zabiera się do wypełniania rachunków [...]”

(Pan Schmetterling czyta Thomasa Bernharda, s. 27)

Powyższy cytat akcentuje odwieczne (i w jakimś sensie przez to zbanalizowane) kłopoty z okazywaniem uczuć, co zawsze jest kwestią skomplikowaną, zwłaszcza gdy odczuwa się drgnienia serca szczególne, a jest się skazanym na artykułowanie ich

w powtarzalnych od stuleci, i przez to nieznośnie stereotypowych, formułach. Co zrobić, gdy – jak pan Schmetterling – ma się wysublimowane poczucie smaku, powstrzymujące przed użyciem strywalizowanych fraz, nieuchronnie przeistaczających się w kicz? A zarazem gdy tak trudno przekroczyć granice intymności i wyrazić wzruszenia, bo wszak odczuwa się tę potrzebę? Schmetterling, jak wiele innych, niekoniecznie literackich postaci, przegrywa walkę z językiem i z samym sobą walkowerem: ucieka w bezpieczne, bo neutralne emocjonalnie czynności – wypełnianie rachunków. Ten kontrast pomiędzy pisanem o prywatnych emocjach a wypisywaniem oficjalnych druków, symbolicznie nacechowuje *personę*, zarazem ją uniwersalizując. Pan Schmetterling staje się figurą współczesnych – redukujących w poczuciu bezradności lub zawstydzenia wyrażanie swojego wnętrza, szukających azylu w bezpiecznej, bo niedotykającej spraw osobistych sferze oficjalności. Jak wiadomo, takie ucieczki stanowią tylko pozorne rozwiązanie problemu, są zwłoką, która może okazać się zatrzaśniętą pułapką. Taką, jaką jest sam język. Lipska – poetka lingwistka, od dziesięcioleci tropiąca narastającą przepaść między językiem a rzeczywistością ma tego znakomitą świadomość. „Jak opisać”, „tak nie należy pisać”, „Jeszcze gorzej” – te frazy, nagromadzone w niewielkiej partii tekstu, uwyrażniają jego metajęzykowe i komunikacyjne ukierunkowanie. A w kwestii wyrażania uczuć przypominają odwieczny węzeł, przed jakim stają zakochani – ten, o którym pisał Umberto Eco w *Dopiskach na marginesie „Imienia róży”*: nie sposób wyznać romantycznej miłości po prostu mówiąc „kocham Cię rozpaczliwie”, bo odbiorca komunikatu uzna to albo za plagiat z Liali, albo za przejaw ignorancji. Należałoby zatem powiedzieć: „jak powiedziałaaby Liala, kocham Cię rozpaczliwie”, taka wypowiedź traci jednak walor romantyzmu i świeżości – niemal przestaje być własna²³².

Pan Schmetterling jest dobrze wychowany i niezwykle elegancki, ale przy tym nieśmiały i wstydlivy. Jego ogromne przywiązanie do zasad *savoir-vivre'u* (nawet grzeszyć chce ze smakiem – *Powieść, którą mógłbym dla Pani napisać...*, s. 32), zamiłowanie do muzyki Mozarta, wizyt w wytwornych domach mody i wykwinnych kawiarniach trącą myszką. Dostojny, ale nieco staroświecki, pasuje bardziej do poprzedniej niż obecnej epoki. W zakłopotanie wprawia go sama myśl o możliwości spotkania z panią Schubert, tym bardziej, że w zasadzie nie potrafi dokładnie określić, co właściwie do niej czuje – więc po raz kolejny ucieka przed sobą, przed emocjami, „spychając panią Schubert na granice wyobraźni”:

²³² Zob.: U. Eco: *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*. W: Tegoż: *Imię róży*. Przeł. A. Szymanowski. Warszawa 2009, s. 739.

„[...] Pan Schmetterling nie jest pewien, czy to miłość. Zawstydzony oddał panią Schubert na peryferie wyobraźni [...]”
(Pan Schmetterling wolałby, aby pani Schubert nie żyła, s. 27)

Schmetterling ma problemy z tożsamością. Epizod, jakiego doświadcza w poczekalni przychodni weterynaryjnej (*Listy kondolencyjne, które przynosi ostatnio poczta...*, s. 31), unaoczniający, że oprócz niego istnieje jeszcze co najmniej dwóch innych Schmetterlingów, traktuje jako zniewagę własnej godności, zaś winą za niedające mu spokoju uczucie miłości (?) obarcza panią Schubert:

„[...] Bez litości nad sobą wracam do naszego ostatniego spotkania. Prześladowuję siebie samego do utraty tchu. Jestem ofiarą pani pedantycznych ko-ret. Pozostaje mi tylko kuracja homeopatyczna i nierealność czasu zgodna z naszą austriacką konstytucją [...]”
(Droga pani Schubert... , s. 30)

Mimo tego, właśnie ona staje się adresatką wszystkich jego listów (a jest ich aż pięć na osiem utworów pomieszczonych w omawianym cyklu) – co dziwić nie może, przecież i sama pani Schubert, i z nią wiążące się meandry wewnętrznych przeżyć pana Schmetterlinga, okazują się dla niego terenem zmagania zbyt trudnych, wobec których przyjmuje wyćwiczoną dobrze postawę defensywną, winę za jej dyskomfort projektując na obiekt uczuć.

W listach adresowanych do swej wybranki Schmetterling snuje głównie refleksje nad własną, niezbyt udaną egzystencją. Takim przemyśleniom sprzyja zbliżający się nieuchronnie przełom wieków, do którego staroświecki urzędnik odnosi się bardzo sceptycznie. Pan Schmetterling raczej nie jest otwarty na to, co przyniesie ze sobą kolejna epoka. Nowe prądy, idee polityczne budzą w nim liczne wątpliwości:

„[...] Europa kończącego się wieku przypomina mu wieżowiec. Coraz większy tłum na klatkach schodowych. Z rąk bibliotekarki wypożyczającej książki meldunkowe wypada torebka. Porzucone pierwsze wydanie czyjejś wspólnej autobiografii. Tatuaze metafor na ścianach budynku. Demokracja dla pana Schmetter-

linga, to lekarstwo na żołądek; gorzkie i cierpkie krople *montana*. Pomagają i szkodzą. Pan Schmetterling jednoczy się ze swoją samotnością [...]"

(*Pan Schmetterling zastanawia się nad zjednoczoną Europą*, s. 28)

Skreślony przez Lipską stereotypowy portret Schmetterlinga – lojalnego, oddanego swej pacy wiedeńskiego urzędnika i przeciętnego, nieco staromodnego, nienajlepiej radzącego sobie w życiu osobistym człowieka budzi ambiwalentne odczucia. Zdaniem Jarosława Klejnockiego postać tę można uznać za współczesne wcielenie Felicjana Dulskiego²³³, bądź mieszczańskiego <<dandysa>> (austriackiego *quasi* – niby – kuzyna Pana Cogito)²³⁴. Według badacza, wprowadzenie tej figury lirycznej umożliwiło wprowadzenie poetce kontynuację kwestii podjętych w pierwszej części tomu (i tutaj bowiem „[...] mówi się o życiu niespełnionym, doskwierającym, o niedokończonych zamiarach i zaniechanych gestach [...]”²³⁵), w zupełnie odmiennej formie, ale sam Schmetterling raczej nie należy do postaci udanych. Jawi się on Klejnockiemu jako nazbyt ukonkretniony „[...] odległy, obcy i trochę nieistotny bliźni”²³⁶, co sprawia, że drugą część *Ludzi dla początkujących* krytyk ocenia gorzej do pierwszej.

Niezbyt przychylnie do stworzonej przez Lipską *persony* odnosi się także Marta Wyka. Według niej obie pojawiające się omawianym tomie postaci są nazbyt przeciętne, zwyczajne, nieco szablonowe. Badaczka charakteryzuje je następująco:

„[...] pan Schmetterling to urzędnik państwowy, pani Schubert to córka komendanta policji. Ich rodowód jest zwyczajny, ich życiorysy raczej pospolite. Są jednymi z wielu, nie wybranymi. Poetka spogląda na nich z dystansem, ale też ingeruje czasem w materię owych biografii [...]”²³⁷.

Największe zainteresowanie Wyki wzbudza relacja łącząca pana Schmetterlinga z jego fundatorką. Jednak związek ten, zdaniem badaczki, zdaje się, podobnie jak wykreowana przez poetkę postać, niezbyt skomplikowany. Wyka pisze:

„W najnowszym tomie Ewy Lipskiej pojawia się postać dotąd czytelnikowi nieznana: to niejaki pan Schmetterling, czyli pan Motyl. Poszukiwaczom ukrytych sensów nazwisko może się wydać znaczące – jest tylko zwykłe. Bowiem Pan Schmetterling nie należy do grona wybitnych indywidualności, to nie alter ego autorki ani filozoficzny komentator świata. Słowem, pan Schmetterling nie wydaje się spokrewniony z panem

²³³ Zob.: J. Klejnocki: *Zaufać nieufności? ...*, s. 68.

²³⁴ Tamże, s. 67.

²³⁵ Tamże.

²³⁶ Tamże, s. 68.

²³⁷ M. Wyka: *Język nad przepaścią...*, s. 9.

Cogito, który panował nad rzeczywistością i potrafił ją ująć w karby definicji. Jedno, co łączyć może tych dwóch panów, to metryka. Pan Schmetterling pamięta bowiem Hitlera, którego oglądał jako niedorostek sięgający uda swojego ojca, liczy sobie zatem lat sześćdziesiąt parę i większość swojego życia ma już za sobą²³⁸.

Postać pana Schmetterlinga badaczka traktuje jako poetycki eksperyment zapowiadający innowacyjne rozwiązania w zakresie dotychczas stosowanych przez autorkę *Sklepów zoologicznych* instancji nadawczych:

„Pan Schmetterling wprowadza element dotąd rzadko u Lipskiej spotykany: mianowicie dramatyczny, teatralny. Prowadzi on rozmowy z panią Schubert, które można by zainscenizować. Te dziwne częstokroć dialogi przenoszą nas na inne, niż liryczne, obszary wrażliwości [...]”²³⁹.

Nie sposób nie zauważyć, iż lekturze cyklu *Pan Schmetterling i nieuchronność dysonansu* towarzyszy dość osobliwe wrażenie, że, wbrew pozorom, nie na osobie pana Schmetterlinga winna tutaj przede wszystkim skupiać się uwaga czytelnika. Odczucia tego nie zmniejsza fakt, że jego sylwetka zostaje opisana dość szczegółowo, z uwzględnieniem różnych detali, takich na przykład jak podanie rozmiarów: „Körpergröße 176 cm, Oberweite 100 cm, Bundweite 92 cm, Schrittlänge 81 cm” (*Pan Schmetterling* czyta *Thomasa Bernharda*, s. 27). Owo uszczegółowienie postaci jest, bez wątpienia, znamionem tej *persony*. Należy jednak podkreślić, iż nasycenie charakterystyki Schmetterlinga drobiazgami nie redukuje jego szablonowości. Jak wspomniałam, kreśląc sylwetkę Schmetterlinga Lipska wykorzystuje stereotyp galicyjskiego urzędnika, człowieka kultury o nieskazitelnym manierach i faktograficznej pamięci. Taka formuła *persony* rodzi uzasadnione pytania o celowość wprowadzenia tak licznych detali. Najprawdopodobniej właśnie owo nasycenie (przesycenie) szczegółami sprawiło, że większość krytyków uznała pana Schmetterlinga za postać mało ciekawą – nazbyt powszednią, przegadaną.

Większość nie oznacza, rzecz jasna, wszystkich. Wśród recenzentów tomu znaleźli się również tacy, którzy podkreślali złożoność, niejednoznaczność stworzonej przez poetkę *persony*. Dla przykładu wg Bożeny Szalasy-Rogowskiej:

„Główny bohater tych kilku krótkich <<szkiców>> - Pan Schmetterling – to postać nękana różnego typu wątpliwościami, postać której nie sposób scharakteryzować jedynym zdaniem. O Panu Schmetterlingu możemy zgromadzić wiele wykluczających się i czasem szczegółowych informacji [...]. Ta informacyjna pedanteria

²³⁸ Tamże, s. 1.

²³⁹ Tamże, s. 9.

zastanawia. Bohater choć scharakteryzowany bardzo szczegółowo, pozostaje tajemniczy, skomplikowany. I taki już pozostanie, bo nie jesteśmy w stanie ogarnąć rozumem wszystkiego i wszystkich”²⁴⁰.

Nie do końca zgadzam się z zacytowaną opinią. Owa „informacyjna pedanteria” cechująca skreślony przez Lipską wizerunek Schmetterlinga nie jest dla mnie wyznacznikiem jego skomplikowania i tajemniczości. Moje odczucia związane z *personą* Lipskiej sytuują się bliżej sposobu postrzegania tej figury zaprezentowanego przez Martę Wykę w wspomnianej wcześniej recenzji. W tym sensie nie sam Schmetterling zdaje mi się fascynujący i nie jego uszczegółowiony, wzorowany na wspomnianym stereotypie portret jest tutaj najważniejszy, lecz przestrzenie, do których postać ta odsyła oraz możliwości poetyckiego wyrazu, jakie anonsuje. Jeśli popatrzyć na pana Schmetterlinga z tej perspektywy, sprawia on wrażenie o wiele ciekawszego i znacznie bardziej tajemniczego. Co więcej, bliższe rozpoznanie obszarów, ewokowanych przez tę figurę liryczną umacnia i komplikuje związki łączące omawianą postać z jej fundatorką. Okazuje się bowiem, że Lipska przerzuca na tę *personę* część swoich własnych (a zatem sytuujących się daleko od stereotypu) doświadczeń²⁴¹. Chodzi tu oczywiście o fascynację poetki kulturą i topografią Austrii (przede wszystkim Wiednia)²⁴², gdzie przez siedem lat pełniła funkcję wicedyrektora, a później dyrektora Instytutu Polskiego. Wątki poetyckie, będące owocami przeżyć i przemyśleń z tego okresu, pełnią w omawianym cyklu próz niezwykle istotną rolę. Kwestię tę silnie sygnalizował i interpretował Jan Wolski:

„Od jakiegoś czasu, a w omawianym tomie szczególnie, znacząca jest obecność motywów, by tak rzec, z niemieckiego obszaru językowego. Może to jakaś próba zbadania możliwości porozumienia, a w każdym razie kontaktów między różnymi kulturami czy tradycjami. Żyjemy wszak w nieomal zjednoczonej Europie”²⁴³.

O problemie „motywów niemieckich” w twórczości Lipskiej wspominał w swej recenzji także Krzysztof Lisowski:

„Od lat w jej utworach pojawiają się realia krajów niemieckojęzycznych. Nie dziwmy się, że występują w tej twórczości nazwy, nazwiska, ulice i budynki stolicy Austrii, Niemiec, gdzie także –dzięki przekładom Karla Dedeciusa – poetka zyskała grono entuzjastów”²⁴⁴.

²⁴⁰ B. Szałasta-Rogowska: *Poznanie Lipskiej...*, s. 73.

²⁴¹ Zob.: M. Wyka: *Język nad przepaścią...*, s. 9.

²⁴² O swych zainteresowaniach kulturą niemieckojęzyczną i doświadczeniach z okresu wiedeńskiego poetka wspomina m. in. w wywiadzie udzielonym Bożenie Zarembie (Zob.: *Moją ojczyzną jest język. Z Ewą Lipską rozmawia Bożena U. Zaremba*. „Przegląd Polski” 9 września 2005).

²⁴³ J. Wolski: „Łączy nas wspólne zakłopotanie”. „Literatura” 1998, nr 6, s. 58.

Wprowadzona w drugiej części *Ludzi dla początkujących* wiedeńska topografia oraz onomastyka zapożyczona z niemieckojęzycznego obszaru językowego są, bez wątpienia, niezwykle ważne i nie mogą być pomijane przy interpretacji wspomnianego cyklu próz. Mam jednak wrażenie, że przestrzeń, do której odsyła poetka, jest schowana głębiej, pod powierzchnią opisaną, z pomocą niemieckiego nazewnictwa, rzeczywistości otaczającej powołaną tutaj do życia *personę*. Ważny klucz do zrozumienia istoty pan Schmetterlinga, stanowi bowiem wskazany tutaj bezpośrednio, już w tytule inicjalnego wiersza, „lekturowy adres” – *Pan Schmetterling czyta Thomasa Bernharda*. Przywołaną wprost prozę jednego z najwybitniejszych reprezentantów literatury niemieckojęzycznej (jednocześnie pisarza uznanego za „największego obrazoburcę w literaturze austriackiej”²⁴⁵), można potraktować jako swoisty intertekst dla tomu Lipskiej. Takie rozwiązanie uprawomocnia fakt, że wspomniany utwór – *Pan Schmetterling czyta Thomasa Bernharda*, otwierający cykl o panu Schmetterlingu, został zamieszczony również w wydany w 1998 roku w Krakowie zbiorze opowiadań Thomasa Bernharda, jako komentarz do zawartych w nim utworów²⁴⁶.

Intuicja badawcza nakazywała sprawdzić, ku jakim przestrzeniom wiodą *Autobiografie* Bernharda i dlaczego polska poetka tak często (biorąc pod uwagę skromne rozmiary omawianego cyklu) przywołuje tutaj (bezpośrednio lub aluzyjnie) prozę austriackiego pisarza? Lektura okazała się wyjątkowo interesująca, a każde kolejne opowiadane dostarczało argumentów potwierdzających postawioną po wstępnym rozpoznaniu hipotezę, że twórczość Bernharda i Lipskiej łączy wiele wspólnego.

Podobieństwa można dostrzec zarówno na płaszczyźnie formalnej, warsztatowej, jak i (przede wszystkim) w sferze artystycznego świadomości i podejmowanej tematyki. Henryk Berezka tak rozpoczyna swą interpretacyjną notatkę o prozie autora *Autobiografii*:

„Pisarstwo Thomasa Bernharda jest prawie tożsame ze sztuką paradoksu, i to paradoksu w swojej najwyższej intelektualnej postaci, w postaci paradoksu filozoficznego”²⁴⁷.

Myślę, że bez wątpienia takimi słowami mógłby zaczynać się artykuł poświęcony poezji Lipskiej²⁴⁸. Nie trzeba chyba udowadniać, że paradoks należy do najchętniej

²⁴⁴ K. Lisowski: *Otchłań, która nas łączy*. „Nowe Książki” 1998, nr 4, s. 27.

²⁴⁵ Tamże, s. 27.

²⁴⁶ Zob.: T. Bernhard: *Autobiografie*. Przeł. S. Lisiecka. Kraków 1998.

²⁴⁷ H. Berezka: *Oksymoronizm*. W: *Komentarze do: T. Bernhard: Autobiografie*. Kraków 1998, s. 449.

wykorzystywanych przez autorkę *Żywej śmierci* chwytów literackich. Na tym zbieżności się nie kończą. Twórczość obu artystów cechuje zamiłowanie do wyszukanych, zintelektualizowanych metafor, wariacje językowe, słowo wyostrzone do granic możliwości, a także „oksymoroniczność, czyli „tożsamość sprzeczności” oznaczająca „istnienie w niemożliwości istnienia” czy też „moment przechodzenia od istnienia do nieistnienia”²⁴⁹. Mam jednak świadomość, że porównywanie warsztatów wspomnianych twórców i zestawianie rozwiązań formalnych, jakie stosują w swych dziełach stanowi nie lada wyzwanie i zdecydowanie przekracza możliwości niniejszego rozdziału. Nie pozostaje mi zatem nic innego niż ograniczenie się jedynie do spostrzeżeń podpowiadanych przez badawczą intuicję i pozostawienie zbadania wspomnianego zagadnienia kompetentnemu i rzetelnemu teoretykowi literatury, by tymczasem zająć się zaproponowanymi w tych utworach sposobami odbioru świata i podejmowaną w nich tematyką.

Przyglądając się tym kwestiom odniosłam wrażenie, że fascynacja Lipskiej prozą Bernharda, która dochodzi do głosu w cyklu *Pan Schmetterling i nieuchronność dysonansu* wynika z faktu, że pisarz ten zdaje się postrzegać świat z podobnej perspektywy i przez pryzmat podobnych doświadczeń, co nadrzędny podmiot poezji autorki *Strefy ograniczonego postoju*. Nawet więcej – nieustannie oscylująca, jak i liryka Lipskiej, wokół tych samych problemów (śmierć, nieszczęśliwe dzieciństwo, choroba, szpital, samotność, brak nadziei itd.) twórczość Bernharda zanurza się w mroczne obszary ludzkiej duszy zdecydowanie głębiej niż poezja autorki *Przechowalni ciemności*. Mam wrażenie, że tu tkwi główna przyczyna wspomnianej fascynacji – rodzi ją podobieństwo doświadczeń i pytanie o granice ich wyrażalności.

Wojciech Eichelberger, dzieląc się odczuciami towarzyszącymi lekturze autobiograficznych opowiadań Bernharda, pisze:

„Czytając Thomasa Bernharda, odniosłem nieodparte wrażenie obcowania z człowiekiem głęboko nieszczęśliwym, oglądającym świat przez negatywy naświetlone zimnym i mrocznym światłem towarzyszącym wydarzeniom z jego dzieciństwa. Dzieciństwa najwyraźniej pozbawionego [...] trzech niezbędnych do życia składników: wiary, nadziei i miłości”²⁵⁰.

²⁴⁸ Dla porównania przywołuję fragment recenzji jednego z tomów poetyckich Lipskiej: „Wydaje mi się, że cała twórczość Lipskiej osnuta jest wokół jednej centralnej kategorii, jaką jest paradoks. Paradoks rozumiany dwojako – jako chwyt poetycki, ale zarazem jako zasadnicza cecha przedstawionego świata” (K. Biedrzycki: *Oswajanie paradoksu*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 15, s. 6).

²⁴⁹ Tamże, s. 449-450.

²⁵⁰ K. Eichelberger: *Komentarz do: T. Bernhard: Autobiografie*. Kraków 1998, s. 455.

Mojemu spotkaniu z prozą austriackiego pisarza asystowała bardzo zbliżona refleksja. Narracja w większości opowiadań prowadzona jest z perspektywy kilkunastoletniego chłopca – bohatera opisywanych wydarzeń. To nadzwyczaj, jak na swój wiek, dojrzałe dziecko, prezentuje czytelnikowi mroczny świat czasów swej wczesnej młodości. Na plan pierwszy wysuwa się tutaj, nieustępująca ani na chwilę, refleksja o śmierci. Wszystko o czym opowiada pierwszoosobowy narrator znajduje się w jej cieniu i zdaje się nią podszyte. Trudno tu nawet mówić o oswojaniu śmierci, bowiem myśl o niej towarzyszyła bohaterowi od najmłodszych lat i stała się, jeśli tak można rzec, swoistą oczywistością. Refleksję o sprawach ostatecznych zaszczerpiła w umyśle małego chłopca babka, która codziennie prowadziła go na cmentarz i snuła opowieści o ostatnich chwilach tych, których groby odwiedzali:

„[...] Moja babka zabierał mnie na cmentarze i do kostnic kilka razy w tygodniu; odwiedzała cmentarze regularnie, najpierw chodziła ze mną na groby krewnych, potem przez długi czas odwiedzała wszystkie inne groby i grobowce, przy czym chyba żaden grób nie uchodził jej uwagi, wiedziała wszystko o wszystkich grobach, jak wyglądają, w jakim są stanie i zawsze знаła wszystkie nazwiska znajdujące się na tych grobach i grobowcach, miała więc niewyczerpany temat do rozmów w każdym towarzystwie”.

(*Grünkranz*, s. 33)²⁵¹

Ale śmierć jest mu znana nie tylko z opowieści, nie do końca zdrowej umysłowo, babki. Jej piętnem naznaczone zostało całe życie bohatera *Autobiografii*. Bardzo wcześnie pożegnał on swego najlepszego przyjaciela, jedyną osobę (dziecko), która pomagała mu przetrwać trudne, pozbawione miłości dzieciństwo niechcianej półsieroty:

„Kiedy jednak zawarłem z moim przyjacielem wieczne przymierze, zmarł, w wieku, czterech lat, na niewyjaśnioną chorobę. Leżał teraz tam, gdzie jeszcze w przeddzień śmierci bawił się ze mną, w grobowcu swojej rodziny, nad którym rozpościł skrzydła olbrzymi marmurowy anioł, przyzywałem go po imieniu, ale nie otrzymywałem odpowiedzi”.

(*Dziecko*, s. 391)

Od tego momentu nikt nie nawet próbuje odsunąć doskwierającej bohaterowi samotności, a jedynymi powiernikami jego duchowych rozterek stają się zmarli. Nieustanny namysł nad śmiercią przeradza się wkrótce obsesyjnie powracające skłonności samobójcze. O nieuchronnym końcu egzystencji przypominają nieuleczalne choroby najbliższych,

²⁵¹ Wszystkie cytowane tu fragmenty utworów Thomasa Bernharda pochodzą z wydania: T. Bernhard: *Autobiografie*. Przeł. S. Lisiecka. Kraków 1998.

długotrwałe pobyty w szpitalach (także tych dla umysłowo chorych) kolejnych członków rodziny, zakończone ich odejściem.

Dzieciństwo przedstawione przez Bernharda pozbawione zostało wszelkich pozytywnych konotacji. To czas spod znaku śmierci, choroby, samotności, lęku, poczucia braku miłości i akceptacji. Dom rodzinny ewokuje u bohatera najgorsze wspomnienia. W jednym z opowiadań porównany zostaje nawet do piekła:

„[...] W istocie rzeczy panowały u mnie w domu warunki jeszcze bardziej przerażające, jeszcze straszliwsze niż gdziekolwiek w osiedlu Scherzhauserfeld, mieszkańcom przedpiekła wydawało się, że są w piekle, ale to nie oni żyli w piekle, to ja byłem w piekle, nie mówiłem o tym jednak ani słowem [...]”.

(Suterena. Wyzwolenie, s. 148)

I bynajmniej nie o warunki bytowe tutaj chodzi (choć i te były wyjątkowo trudne), lecz o atmosferę panującą w domu i ludzi, którzy ją tworzą. Relacje pomiędzy domownikami ograniczały się do minimum. Nawet wspólny obiad przy jednym stole nie sprzyjał jej polepszeniu:

„[...] Dziadek przeprowadził mnie obok wścieklej, ale milczącej matki, do tak zwanego pokoju stołowego, gdzie był już przygotowany obiad. Usiedliśmy. Matka trzęsła się ze złości, kiedy tak jedliśmy bez słowa, widziałem jednocześnie jej ogromną rozpacz [...]”.

(Dziecko, s. 372)

Najwięcej bólu wywołują wspomnienia o matce – surowej, nieakceptującej swego dziecka, obwiniającej chłopca o nieudany związek z ojcem:

„[...] próbowała upokorzyć mnie najstraszliwszymi zdaniami, za każdym razem mówiła, raniąc do głębi moją duszę: <<Tylko ciebie mi brakowało” albo „Przez ciebie to całe moje nieszczęście, niech cię diabli wezmą! Zmarnowałeś mi życie! To wszystko twoja wina! Wpędzisz mnie do grobu! Jesteś zerem, wstyd mi za ciebie! Taki sam z ciebie próżniak jak z tego twojego ojca!”.

(Dziecko, s. 371)

Nie tylko jednak rodzinny dom naznacza najmłodsze lata bohatera opowiadań rozpaczą i lękiem. Odczucia te potęgują choroby oraz związane z nimi ciągłe pobyty

w szpitalach i sanatoriach. Wspomnienia szpitalnych doświadczeń stanowią trzeci (obok problemu śmierci [samobójstwa] i tematu rodzinnego) najważniejszy wątek w omawianej prozie. Znaczną część *Autobiografii* wypełniają opisy przeżyć dziecka wywoływanych przez choroby i pożegnania z najbliższymi (matka, dziadek, babka, przyjaciel), a także opowieści o własnych zmaganiach bohatera z różnymi cielesnymi dolegliwościami. Szpital jawi się dziecku jako inny okrutny, pozbawiony ładu świat, w którym ludzie, niczym marionetki, nie mają najmniejszego wpływu na swą egzystencję:

„[...] Wszyscy bez wyjątku mieli podłączone kroplówki, a ponieważ z daleka gumowe rurki wyglądały jak sznury, odnosiłem zawsze wrażenie, iż leżący w łózkach są wiszącymi na sznurkach, pozostawionymi tu marionetkami, których na ogół już nie poruszano, a jeżeli, to bardzo rzadko. Jednakże te rurki [...] stanowiły dla wiszących na nich ludzi przeważnie jedyny kontakt z życiem. Myślałem wówczas bardzo często, że gdyby przyszedł ktoś i odciął te sznurki, wiszący na nich ludzie zmarliby w jednej chwili. Całość miała znacznie więcej wspólnego z teatrem, aniżeli byłem skłonny przyznać, był to zresztą teatr, jakkolwiek straszny i żalony. Teatr marionetek, poruszany przez lekarzy i siostry z jednej strony według precyzyjnie wykoncypowanego systemu, z drugiej natomiast, jak mi się zdawało, ciągle z absolutną dowolnością”.

(*Oddech. Decyzja*, s. 212-213)

To obszar zamknięty, zupełnie odcięty od reszty świata, od rzeczywistości zdrowych niewidzialnym murem choroby. To terytorium, pozostające we władzy śmierci, strachu, rozpacz, bólu i cierpienia:

„[...] Świat zewnętrzny dawno się oddalił, w ogóle przestał być dostrzegalny, wszystko, co przedostawało się w te mury, było już tak wyświechtane, że sprawiało jedynie wrażenie niecnego kłamstwa, skąpych informacji bez jakiegokolwiek znaczenia. Całe kontynenty mogłyby wylecieć w powietrze, a nie wzbudziłyby to ani krzty zainteresowania tu, gdzie panowała spluwaczka. Wszystko koncentrowało się na wytwarzaniu plwociny, na męczących, równocześnie jednak kunsztownych wdechach i wydechach, na codziennym strachu przed terapią, strachu przed operacją, strachu przed śmiercią. I na tym, jak ułożyć się z lekarzami, przede wszystkim z ordynatorem”.

(*Chłód. Izolacja*, s. 276).

Właśnie do takich przestrzeni odsyła pan Schmetterling otaczany przez „[...] ciemność opisywaną przez Thomasa Bernharda, którego śladami czasem postępuje”²⁵²:

²⁵² M. Wyka: *Język nad przepaścią...*, s. 9.

„[...] Pan Schmetterling spaceruje po Heldenplatz i podziwia jego schludność. Ciemność Bernharda go przeraża. Pan Schmetterling zapala wszystkie światła. Ze wzgórza Baumgarten spogląda na pawilony dla obłąkanych, Am Steinhof, i czeka na Pawła Wittgensteina. Nadchodzą jedynie rude wiewiórki”.

(*Pan Schmetterling czyta Thomasa Bernharda*, s. 27)

Trudno powiedzieć, czy zagubionego i mrocznego bohatera opowiadań austriackiego pisarza można potraktować jako drugie, przeciwstawne, ciemne „ja” dobrze ułożonego, wyważonego i nienagannie wychowanego pan Schmetterlinga. Lapidarny cykl próz Lipskiej nie przynosi jednoznacznej odpowiedzi (rozstrzygnięcia). Z pewnością można stwierdzić jedynie, że postaci te mają ze sobą trochę wspólnego. Po pierwsze są niemal rówieśnikami – gdy pan Schmetterling „[...] stał pomiędzy nogami rodziców wiwatujących na cześć Hitlera” (*Pan Schmetterling zastanawia się nad zjednoczoną Europą*, s. 28) bohater *Autobiografii* trafił do internatu dla gimnazjalistów, gdzie również czcił przywódcę Rzeszy:

„[...] Pochłanianie i połykanie każdego dnia [...] ciało Chrystusa przypominało jota w jota codzienne tak zwane oddawanie hołdu Adolfowi Hitlerowi [...]”.

(*Wujcio Franz*, s. 67)

Bohaterów tych łączy ponadto spreczny, niejednoznaczny stosunek do własnej ojczyzny, przede wszystkim zaś rodzinnego miasta, które wzbudza w nich na przemian miłość i absolutną wrogość zakrawającą nawet o nienawiść. Narrator opowiadań wspomina:

„[...] Bardzo pragnąłem zrozumieć i pokochać szczególny charakter mojego macierzystego i ojczystego krajobrazu, co zawdzięcza swojej (słynnej) przyrodzie i (słynnej) architekturze, ale żyjący w owym krajobrazie, przyrodzie i architekturze, mnożący się bezmyślnie z roku na rok tępi mieszkańcy miasta, ich nikczemne prawa, i jeszcze bardziej nikczemne wykładnie tych praw, zawsze zabijały we mnie chęć zrozumienia i miłości dla tej przyrody (czyli krajobrazu), która jest cudem, i dla tej architektury, która jest majstersztykiem, zawsze zabijały ją w zarodku;”

(*Przyczyna. Przypomnienie*, s. 9)

Pan Schmetterling natomiast zastanawia się:

„[...]	Z	jaka					
miłością	można	nienawidzić	ten	kraj	[...].		
Nachyla	się	nad	brunatną	ziemią;	podkrążone	cienie	trawy,

gnijące akapity ogrodów, złe przepowiednie, fałszywe wyrocznie,
zwiotczały chodnik ścieżki, zbieg martwych okoliczności, stylizo-
wane liście akantu; palmety, bluszcz”

(*Pan Schmetterling czyta Thomasa Bernharda*, s. 27)

Na tym w zasadzie podobieństwa bezpośrednio wskazane w tekście się kończą. Reszta pozostaje w sferze domysłu i wyobraźni. W oparciu o nie jednak nie sposób prowadzić dalszej refleksji analitycznej niedopuszczającej ryzyka nadinterpretacji. Bez względu na to czy bohater przywołanej prozy stanowi swoiste *alter ego* stworzonej przez Lipską *persony*, czy nie, przywołana przez Schmetterlinga lektura, rozszerza interpretacyjne perspektywy i otwiera kolejne przestrzenie namysłu. Z jednej strony są to obszary zupełnie nowe, jak gdyby dodatkowe (w *Ludziach dla początkujących* wątki przywołane prozą Bernharda nie wysuwają się na pierwszy plan, z drugiej w jakimś stopniu już znane – bo znacząco podobne do tych stale uobecnianych w poezji autorki *Przechowalni ciemności*. Pan Schmetterling spełnia zatem w analizowanym tomie w pewnym sensie rolę *medium*, staje się, jeśli tak można rzec, *inter-personą*, z pomocą której poetka odsłania dalsze semantyczne płaszczyzny. Po raz kolejny w zupełnie nowatorski sposób Lipska powraca do spraw od zawsze ją interesujących. Fascynacja mroczną twórczością Bernharda, wiedzie bowiem ku najciemniejszym sferom jej artystycznej wyobraźni. Wyobraźni oscylującej wokół niemalże tych samych tematów – śmierci, bezdomności, choroby, lęku itd. I właśnie ta funkcja pana Schmetterlinga polegająca na rozszerzaniu poetyckich możliwości i przenoszeniu refleksji na następne pokłady sensu, zdaje mi się najistotniejsza. Z tego punktu widzenia nazbyt szczegółowy portret tej *persony*, który nie spodobał się krytykom, przestaje razić swym nadmiernym ukonkretnieniem.

Na koniec pozostaje zastanowić się nad kwestią poetyckiego eksperymentu Lipskiej, jakim w przekonaniu, chociażby Marty Wyki, było wprowadzenie na scenę pana Schmetterlinga. Badaczka, przyglądając się sylwetce tej *persony* skreślonej w omawianym cyklu, uznała, że to zalewie wstępna prezentacja postaci, inicjująca jednocześnie w twórczości Lipskiej „jakąś nową drogę”²⁵³. Odpowiedź na postawione w zamknięciu recenzji pytanie: „Czy [poetka – K.W.] będzie nią dalej postępować?” miały przynieść kolejne tomiki autorki *Sklepów zoologicznych*. Dziś, przeszło dziesięć lat od wydania *Ludzi dla początkujących*, można pokusić się o wyjaśnienie tej wątpliwości. Odpowiedź jest negatywna i raczej prosta, bowiem pan Schmetterling nie pojawił się więcej w tej twórczości. Zniknął

²⁵³ M. Wyka: *Język nad przepaścią...*, s. 9.

(bezpowrotnie?) razem z odchodzącą w przeszłość epoką, w której został powołany do istnienia. Nieco staroświecki, nawet na tle jemu współczesnych, nie pasował być może do nowej ery, której nieuchronne przybliżanie się napawało go licznymi obawami. Ten podstarzały kawaler, kolekcjoner pamiątek i drobiazgów, austriacki przedstawiciel wysokich sfer cały pokryty patyną szlachetności wołał pozostać w świecie, który go ukształtował.

Pan Schmetterling odszedł niepostrzeżenie. Na ostatniej stornie granicznego tomu o znamienym (przełomowym) tytule *1999* znajduje się, nazwany równie znacząco, wiersz *2001*. Utwór ten ma formę listu i dedykowany jest pani Schubert, a zatem adresatce wszystkich epistoł pana Schmetterlinga pomieszczonych w cyklu *Pan Schmetterling i nieuchronność dysonansu*. Dykcja tego listu oraz bezpośrednie napomnienia o wyobraźni (wcześniej pan Schmetterling kilkakrotnie chwalił się swojej wybrance, że „posiada skalisty brzeg wyobraźni” [*Pan Schmetterling zastanawia się nad zjednoczoną Europą*, s. 28]) pozwalają sądzić, że właśnie on jest nadawcą. Ostatnie słowa pana Schmetterlinga brzmią następująco:

„2001, droga pani Schubert, to nie tylko początek
nowego wieku, ale także numer mojej wyobraźni.
Jak pani wie, już od pewnego czasu moja fikcja
miała mi za złe, że romansuję z realnością,
zrzyszając się z bezużytecznym czasem.
Zawiadamiam więc panią, iż zbliża się martwy
sezon, który, jak zawsze, spędzam na
krótkotrwałej liście zaginionych”

(*2001, 1999*, s. 76)²⁵⁴

Świat bliski panu Schmetterlingowi kończy się. Nowa epoka – „martwy sezon” atakuje z każdej strony, burzy dawny ład. Z nadejściem nowej ery niknie realność, którą żył Schmetterling, on sam zaś staje się przedstawicielem świata, bezpowrotne odchodzącego w przeszłość. Bujna wyobraźnia Schmetterlinga zaczyna płać mu figle, „robi numery”. Nie pozwala na romanse ze współczesną realnością – nazbyt obcą i niezrozumiałą. Wszak współczesna realność przekracza wszelkie granice imaginacji pana Schmetterlinga. Jego wyobraźnia nie jest w stanie podołać temu, co niesie ze sobą XXI wiek.

²⁵⁴ Zacytowany wiersz pochodzi z wydania: E. Lipska: *Uwaga stopień. Wiersze wybrane*. Kraków 2002.

Pan Schmertteling decyduje się zatem pozostać w swej fikcji (która od teraz stanowi dla niego jedyną realność). Znika z XXI stulecia, bo tutaj nie ma dla niego miejsca. Świat Schmetterlinga nie wytrzymuje zderzenia z rzeczywistością, przepada podobnie jak kraina stworzona przez Ojca – najważniejszego bohatera opowiadań Brunona Schulza (być może nieprzypadkowo w wierszu Lipskiej pojawia się metafora „martwy sezon” – będąca tytułem jednego z utworów pomieszczonych w *Sanatorium pod klepsydrą*). Starający się ocalić odchodzącą w przeszłość realność swoich czasów Schmetterling przypomina nieco starego Jakuba, który za wszelką cenę próbuje uchronić przed zagładą kolorowość i niezwykłość swego wymarzonego świata:

„Dziś dopiero rozumiem – pisze o Jakubie narrator Sklepów cynamonowych – samotne bohaterstwo, z jakim sam jeden wydał on wojnę bezbrzeżnemu żywiołowi nudy drętwiącej miasto. Pozbawiony wszelkiego poparcia, bez uznania z naszej strony bronił ten mąż przedziwny straconej sprawy poezji. Był on cudownym młynem, w którego leje sypały się otręby pustych godzin, ażeby w jego trybach zakwitnąć wszystkimi kolorami i zapachami korzeni Wschodu”²⁵⁵.

Gruntowna znajomość zasad dobrego wychowania nie pozwoliła panu Schmetterlingowi odejść bez pożegnania. Dlatego napisał list, w którym zawiadomił wybrankę swego serca, że od tej pory znajdować się będzie na „krótkotrwałej liście zaginionych”. Przywołana metafora językowa²⁵⁶, skonstruowana przez dodanie do stałego związku frazeologicznego („lista zaginionych”) nowego elementu („krótkotrwała”) ma gorzki wydźwięk. Chociaż pierwsze skojarzenie wywołane przez słowo „krótkotrwała”, stojące na początku stworzonej przez Lipską syntagmy, na moment wzbudza nadzieję, następująca po nim fraza natychmiast ją odbiera. Wszak krótkotrwałość nie tyczy się nieobecności pana Schmetterlinga a listy, na której widnieje jego nazwisko. Nietrwałość spisu odbiera szanse na odnalezienie zaginionego. Czy zatem pan Schmetterling nie zamierza powrócić już nigdy? Czy już nigdy nie napisze do swej ukochanej? Czy nie zagości więcej w poezji Lipskiej? A może takich postaci jak on nikt nie zamierza już szukać?

Nawet jeśli pan Schmetterling naprawdę odszedł na zawsze, nie zamknął „drzwi” do swej bujnej wyobraźni – umożliwiając czytelnikom tropienie coraz to nowych poetyckich sensów.

²⁵⁵ B. Schulz: *Manekiny*. W: Tegoż: *Sklepy cynamonowe*. Kraków 1957, s. 27.

²⁵⁶ Analizy i typologii metafor językowych występujących w liryce poetów Nowej Fali dokonał Dariusz Pawelec (Zob.: D. Pawelec: *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*. Katowice 1992, s. 44-51).

Galeria sukcesorów Pana Cogito

W obrazie polskiej poezji współczesnej Pan Cogito jest, bez wątpienia, najwyrazistszą *personą liryczną*. O jego popularności i żywotności zaświadcza chociażby fakt, że doczekał się licznych sukcesorów – *person*, które narodziwszy się w tomach innych poetów, przynależących do różnych pokoleń i formacji literackich, wskazują, w sposób bardziej lub mniej oczywisty, na zależność od swojego antenata. Obok omówionych we wcześniejszych rozdziałach *person lirycznych* poetów znaczących i znanych – N.N. Barańczaka oraz pacjenta Z. i pana Schmetterlinga Lipskiej, w liryce polskiej drugiej połowy XX wieku i początku XXI występuje cała galeria postaci, o innej skali ważności, odmiennym „ciężarze gatunkowym”, zróżnicowanej randze artystycznej, których to zarówno pojawienie się w literaturze, jak sposób ukształtowania wykazują różne „stopnie dystansu” wobec figury stworzonej przez autora *Hermesa, psa i gwiazdy*, niemniej, jak się zdaje, Pan Cogito stanowi dla nich istotny punkt odniesienia. Niejednokrotnie bywa tak, że owa więź ustalona zostaje mocniej za sprawą krytyków niż samych formuł postaci lirycznych, co mimo wszystko potwierdza mocną pozycję Herbertowskiej *persony* i jej żywą obecność w świadomości literackiej (także tej wpływającej na recepcję).

Pisząc o wyrazistości Herbertowskiej postaci mam na myśli m. in. jej skrupulatnie skonstruowany przez poetę portret, jej poetycką „żywotność” (Pan Cogito jest jedyną *personą liryczną* obecną we wszystkich kolejnych tomach swego fundatora, poczynając od zbioru, w którym został powołany do życia), ale także silnie uobecnione w formule tej figury poetyckiej skomplikowanie związków łączących twór fikcyjny, tekstowy (jakim jest *persona liryczna*) z osobowością empirycznego autora. Właśnie ową wielopłaszczyznowość, złożoność relacji *persona*-autor uznałam, w pierwszym rozdziale niniejszej rozprawy, za jedną z cech znamiennych dla omawianej kategorii.

Ponadto o żywotności postaci skonstruowanej przez twórcę *Struny światła* decyduje jego autorytarność przejawiająca głównie w niezwykle donośności głosu Pana Cogito. Niewątpliwie głosu momentami wręcz opresywnego, władczego, narzucającego innym swą wolę i światopogląd – jak dzieje się chociażby *Przesłaniu Pana Cogito* – wierszu-*credo*

zamykającym tom z 1974 roku²⁵⁷, uznanym, nie bez przyczyny, za najśłynniejszy i najczęściej przywoływany utwór poety. Panu Cogito zostaje tutaj przypisana funkcja nauczyciela i przewodnika, a nawet wieszcz²⁵⁸. Szczególna jest również zastosowana przez Herberta forma wypowiedzi – „przesłanie”. Dariusz Pawelec, analizujący występujące w tym wierszu relacje nadawczo-odbiorcze, wyjaśnia:

„Tradycyjny nadawca <<przesłania>> jest [...] z natury ponadludzki, inaczej niż ukonstytuowany w nim adresat, stający się dopiero w następstwie zaistniałej komunikacji podmiotem *credo*. Prefiguracją interesującej nas relacji jest, rzecz jasna, Biblia czytana w perspektywie kerygmatycznej jako przekaz słowa Bożego do ludzkiego adresata. Obiektywna prawda zobaczona zostaje w skierowaniu, w drodze do jakiegoś subiektywnego Ty. Z takiego właśnie, analogicznie ponadludzkiego wymiaru przemawia, w moim przekonaniu, Pan Cogito naśladujący ewangeliczną retorykę obwieszczenia. Ponadludzki nie jest w tym wymiarze boski. Chodzi raczej o to, że główni uczestnicy sytuacji komunikacyjnej nie mogą być partnerami, jako że przebywają w innych wymiarach. Określa to wysokość perspektywy, z jakiej <<przesłanie>> spływa do adresata”²⁵⁹.

W tym sensie wiersz zamykający najpopularniejszy tom Herberta to komunikat uwznioślany przez szczególny kontekst – jest nim „[...] pozaempiryczny Wysoki Nadawca <<przesłania>>: sprowadzona do postaci Cogito, alegoryczna, niemalże <<chodząca>> Etyka”²⁶⁰. *Persona* Herberta sytuuje się zatem w roli tego, kto udziela rad, wskazuje wzorce postępowania i obliżuje do ich naśladowania.

Badając poezję dwóch ostatnich dekad XX wieku i pierwszego dziesięciolecia nowego stulecia pytałam o sposoby i zakres oddziaływania stworzonej przez Herberta *persony*

²⁵⁷ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na rolę, jaką Herbert przypisuje wierszom zamykającym poszczególne tomy poetyckie, na przykład: *Studium przedmiotu, Pana Cogito, Raport z oblężonego Miasta, Elegia na odejście, Rovigo*.

²⁵⁸ Na uobecnione w tym wierszu echa literatury romantycznej wskazuje w swej interpretacji *Przesłania Pana Cogito* Dariusz Pawelec. Według tego badacza wspomniany utwór Herberta „[...] aktywizuje [...] historycznoliteracki szereg gatunkowy <<pobudki>> wywodzącej się od [...] <<hejnału>>. Jest to szereg prowadzący od XVII-wiecznych <<pobudek do cnoty>>, <<pobudek na wojnę>> czy <<pobudek ludzi rycerskich>>, do XIX-wiecznych pobudek narodowyzwoleńczych”. Zdaniem Pawelca Herbertowskie: „wstań i idź / dopóki krew obraca w piersi twoją ciemną gwiazdę” przywodzi na myśl „<<pobudkową>> funkcję słowa <<wstań>>” występującego w *Lilli Wenedzie*. Za najważniejszy romantyczny intertekst *Przesłania Pana Cogito* badacz uznaje jednak wiersz *Do Matki Polki*. Bliskość *Przesłania Pana Cogito* i wspomnianego wiersza Mickiewicza wyraża się, w przekonaniu Pawelca, przede wszystkim w silnym nacechowaniu emocjonalnym obu tekstów oraz podobnym obrazowaniu (Zob.: D. Pawelec: *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*. Katowice 2003, s. 137-140).

Przywołana wyżej część rozprawy Dariusza Pawelca, traktująca o *Przesłaniu Pana Cogito* została przedrukowana w książce: *Niepewna jasność tekstu. Szkice Zbigniewa Herberta 1998-2008*. Red. J. M. Ruszar. Kraków 2009.

²⁵⁹ D. Pawelec: *Świat jako Ty...*, s. 126.

²⁶⁰ Tamże.

Zdaniem badacza, głównym źródłem owego kategorycznego imperatywu etycznego, tak silnie uobecnionego w tym wierszu, jest filozofia duchowego mistrza Herberta – Henryka Elzenberga, nie zaś, jak twierdzi Aleksander Fiut, *Nowy Testament*.

lirycznej na kształt instancji nadawczych uobecnionych we współczesnej liryce. Dokonane obserwacje dają mocne podstawy do przyznania wykreowanej przez autora *Hermesa, psa i gwiazdy* postaci ogromnej roli w tym zakresie. Wpływ Pana Cogito na formułę pojawiających się w poezji tego czasu (bez względu na rangę artystyczną osiągnięć) kategorii mówiących, jest bardzo znaczący. I nie mam tutaj na myśli wyłącznie sytuacji (choć ta, ze względu na przedmiot pracy, najbardziej mnie interesuje), kiedy „odповідzią” na głos Pana Cogito staje się powołanie przez danego poetę *persony lirycznej* (np.: Marko Polo Roberta Gawłowskiego, Samuel Budeuf Adama Kalbarczyka, Madame Intuita Izabeli Filipiak, Pusto Jerzego Suchanka). Niejednokrotnie bywa bowiem tak, że oddziaływanie Herbertowskiej wysokiej dykcji (najpełniej oczywiście realizującej się w formule Pana Cogito) uwidacznia się już na poziomie kreacji podmiotu mówiącego pojedynczego wiersza, czy też grupy utworów jakiegoś poety. Nie zawsze musi przejawiać się ono w relacji: *persona* wobec *persony*. Nie można wszak zapominać, że Herbert od samego początku przykładął niezwykle wagę do kreacji podmiotów lirycznych. O owych znamienitych dla autora *Studium przedmiotu* zabiegach hierarchizacji instancji mówiących występujących w jego poezji, które poprzedziły narodziny Pana Cogito i bez wątpienia mocno się do nich przyczyniły, pisał m. in. Jacek Łukasiewicz (nieco dokładniej przedstawiłam tę kwestię w rozdziale poświęconym *personie* jako kategorii teoretycznoliterackiej). Wspomniana Herbertowska pieczołowitość w konstruowaniu „ja” lirycznego, wielokrotnie wskazywana przez badaczy polifoniczność tej poezji, jak i dokonująca się w niej ewolucja nadrzędnego podmiotu lirycznego, nie pozostały, jak się zdaje i jak wolno wnioskować na podstawie przeprowadzonych badań, bez wpływu na przemiany i konstrukcje kategorii nadawczych obecnych we współczesnej liryce.

Mając świadomość szerokiego zasięgu oddziaływania Herbertowskich podmiotów, a także (przede wszystkim) samej figury Pana Cogito na polską literaturę interesującego mnie okresu, w dalszej części rozważań ograniczam się do prześledzenia relacji: *persona* – *persona*.

Pan Cogito doczekał się licznych sukcesorów. We współczesnej poezji jest wiele postaci, które można określić mianem *persony lirycznej*. Na zebraną przeze mnie galerię spadkobierców Herbertowskiej figury poetyckiej, której przeglądu dokonam w niniejszej części rozprawy, składa się trzynaście portretów i z pewnością galeria ta mogłaby zostać powiększona o kolejne konterfekty.

W skomponowanej przeze mnie galerii pojawią się *persony* różnego autoramentu i proveniencji. W niektórych wypadkach jedynym argumentem wartościującym pojawiających się tu sukcesorów jest możliwość odniesienia ich do fundatora – Pana Cogito. Prezentując

zarówno *persony*, w moim odczuciu artystycznie udane, jak i te mniej fortunate poetycko, występujące w tomach raczej pozbawionych szczególnych walorów, staram się wykazać, że *persona* Herberta stanowi punkt odniesienia dla bardzo różnorodnych poetyckich rozwiązań. Warto dodać, że owa różnorodność nie dotyczy jedynie artystycznej doniosłości poszczególnych poetyckich osiągnięć. Pan Cogito staje się patronem postaci obecnych w twórczości poetów reprezentujących zupełnie odmienne style, nurty, światopoglądy, czy pokolenia. Ponadto w moim przeglądzie pojawiają się zarówno sukcesorzy sytuujący się w bliskiej relacji ze swoim antenatem, jak i postaci nie koniecznie ujawniające powiązania z Herbertowską figurą poetycką na płaszczyźnie poetyckiej materii, za to niemal automatycznie kojarzone z nią w przestrzeni poetyckiej recepcji.

Pan Cogito doczekał się, jak wspomniałam, bardzo wielu spadkobierców. Trudno oprzeć się wrażeniu, że pośród nich znajdują się zarówno „dzieci chciane”, jak „mniej chciane”. Aby jednak zbadać dokładniej, w jakie „związki krwi” z Herbertowską *personą* wchodzi postacie pojawiające się w przygotowanym przeze mnie zestawieniu, trzeba przyrzeć się zgromadzonym portretom nieco uważniej.

Pan Cogito à rebours, czyli Madame Intuita

Przegląd poetyckich następców i następczyń Pana Cogito rozpoczynam, celowo zakłócając porządek historycznoliteracki, od Madame Intuity. W moim przekonaniu bowiem jest ona najciekawszą (najbardziej wyrazistą) *personą*-sukcesorką Herbertowskiej figury, która pojawiła się w literaturze poprzedniej dekady. Madame Intuita to postać od samego początku (co uwidacznia się już jej przydomku) ostentacyjnie przeciwstawiająca się wysokiej, patriarchalnej dykcji Pana Cogito. Według Agaty Stankowskiej już tytuł wspomnianego zbioru można uznać za wyzwanie rzucone *personie* Herberta. Badaczka pisze:

„Autorka nazywa swój pierwszy tomik poetycki w sposób prowokacyjnie (przynajmniej na pierwszy rzut oka) odwracający imię jednej z najważniejszych *person* lirycznych dwudziestowiecznej poezji polskiej, czyli Pana Cogito. Cały tom Filipiak usiany jest odwołaniami do fraz, obrazów, wierszy, tytułów dzieł autora *Labiryntu nad*

morzem i właśnie ten intertekstualny adres wydaje się dla całego tomu najważniejszy, choć jego autorka bierze do ręki wiele innych tekstów, między innymi Böllę, mitologię, klisze kultury masowej”²⁶¹.

Madame Intuita to tytułowa postać pierwszego tomu lirycznego Izabeli Filipiak – pisarki i feministki. Do tej pory fundatorka Intuity znana była jako autorka utworów prozatorskich. Zdaniem większości recenzentów i krytyków²⁶² problematyka, jaką Filipiak podjęła w swym pierwszym zbiorze poezji stanowi kontynuację kwestii uobecnionych przez nią w opowiadaniach i powieściach. Po raz kolejny zatem pisarka-poetka snuje wątki związane z kobiecą tożsamością (tak biologiczną, jak i społeczną, kulturową) przeciwstawiającą się męskiej dominacji, podejmuje próby stworzenia własnego kobiecego języka, wolnego od patriarchalnego, symbolicznego kodu, porusza problem kobiecej seksualności. Jednak, według Anny Nasiłowskiej, nie tylko problematyka analizowanego tomu przypomina, że Filipiak to głównie autorka utworów prozatorskich. Z prozatorskiego warsztatu pisarki badaczka wywodzi również najbardziej znamienne (w moim odczuciu) cechę tego poetyckiego zbioru – wprowadzenie na poetycką scenę kilku (a nawet kilkunastu) postaci, którym poetka oddaje głos. Nasiłowska pisze o „całej serii lirycznych person”, o „[...] galerii różnorodnych postaci, która mogłaby zaludnić cały tom opowiadań[...]” i dodaje: „[...] w tym zapewne i w niechęci do słownych gier widać prozatorskie pióro autorki. Poetyckość oznacza tu przede wszystkim intensywność doznań, osiąganie charakterystycznej <<gęstości>> tekstu”²⁶³.

Czemu służy zatem w poetyckim zbiorze Izabeli Filipiak owa „plejada kobiecych postaci” na czele z Madame Intuita naśladującą, czy raczej przedrzeźniającą mowę, gesty, zachowania swego głównego antenata – *persony* Herberta²⁶⁴? Dlaczego, pośród wielu masek

²⁶¹ A. Stankowska: *Między ironią a przekładem. O Madame Intuita Izabeli Filipiak z nieustającym odniesieniem do Pana Cogito Zbigniewa Herberta*. W: *Tejże: Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*. Poznań 2007, s. 107.

Jednocześnie już we wstępnej części rozważań poświęconych Madame Intuita chcę zaznaczyć, że moja lektura tomu Izabeli Filipiak w znacznej mierze zainspirowana została właśnie przywołanym wyżej artykułem Agaty Stankowskiej. Przyglądając się wizerunkowi stworzonej przez Filipiak *persony* będę wielokrotnie odwoływać się do tego bardzo wnikliwego, obszernego szkicu i korzystać z pewnych ustaleń w nim poczynionych. Niektóre moje wnioski, czy myślowe tropy będą zbieżne z przemyśleniami tej badaczki. Czasem, by nie powielać wniosków, ustaleń, będę odsyłać czytelnika do odpowiednich fragmentów wspomnianego artykułu, czy też, jeśli nie będą one zbyt obszerne, przywoływać je w przypisie.

²⁶² Zob.: A. Galant: *Intuicja to za mało*. „Kresy” 2003 nr 2; E. Kraskowska: *Madame Intuita zabiera głos*. „Arkusz” 2003, nr 3; A. Nasiłowska: *Intuita i intuicja*. „Nowe Książki” 2003, nr 4; A. Stankowska: *Ironia i przekład*. „Arkusz” 2003, nr 3 (ustalenia poczynione w tej recenzji badaczka rozwinie później w przywołanym wcześniej artykule poświęconym *Madame Intuita*).

²⁶³ A. Nasiłowska: *Intuita i intuicja*..., s. 36-37.

²⁶⁴ W analizowanym tomie Filipiak można znaleźć bardzo wiele bezpośrednich i pośrednich nawiązań do twórczości Herberta. Nawiązania te uobecnione są na różnych płaszczyznach semantycznych i konstrukcyjnych tekstów. Na fakt ten zwracają uwagę niemal wszyscy badacze interpretujący *Madame Intuita*. Do najbardziej

przywdziewanych w tym tomie, poetka „[...] nakłada także tę szczególną – przypominającą, choć też karykaturalnie przerysowującą twarz Pana Cogito”²⁶⁵?

Pierwszą wskazówkę, chyba dość istotną w poszukiwaniu odpowiedzi na postawione wyżej pytanie, stanowią słowa samej autorki *Niebieskiej menażerii*, pomieszczone na okładce omawianego zbioru:

„Nie traktuję poezji jako osobistego głosu. Interesuje mnie poezja jako zakładanie masek”²⁶⁶.

O skłonności do przebierania się w czyjejs garderobie, przywdziewania różnych kostiumów, jako koncepcji twórczości, ale także swoistym „sposobie bycia”, Filipiak wspominała kilkakrotnie w innych wypowiedziach:

„Noszę delikatne bluzeczki po mojej babci i jej dopasowane żakiety, na zmianę z obszernymi swetrami, koszulami dziadka ze stójką przy szyi, farbuję na nierówne, galaktyczne smugi antyczne fartuchy mojej mamy i martwię się, co nastąpi, kiedy zużyję całą tę garderobę...”²⁶⁷.

W recenzji jednego z tomów Ewy Sonnenberg pisarka przyznawała się także, że jedną z jej pasji jest obserwacja nietypowych, wyróżniających się, znaczących kreacji innych ludzi. Będąc jeszcze licealistką, podczas codziennej drogi do szkoły z ciekawością przyglądała się napotykanemu regularnie mężczyźnie w kobiecym przebraniu:

„Każdego ranka, a może po południu, przez cztery lata oglądałam pracującego na szlifierce po polerowania podłóg... właśnie, kogo? Nie był chyba starszy niż ja w tej chwili. Nosił perukę, czasem koszulkę polo, czasem błyszczącą kurtkę, szerokie dzwony, lakierowane buty na bardzo wysokim koturnie, wyrazisty makijaż [...]. Pamiętam, że często wyglądał na szczęśliwego. A może sprawiał to domalowany uśmiech – przypominający uśmiech clowna nałożony na twarz poetki na okładce tomiku Ewy Sonnenberg”²⁶⁸.

Upodobanie do zmieniania części garderoby uwidocznione zostaje także w wierszach pomieszczonych w zbiorze *Madame Intuita* i nie mam tutaj na myśli tylko sporej ilości

oczywistych zabiegów stosowanych przez poetkę w tym tomie należą oczywiście: „[...] <<zabieranie głosu Herbertowi>> – posługiwanie się jego frazą, jego wzorcem wersyfikacyjnym, jego pomysłem [...] na personę liryczną” (E. Kraskowska: *Madame Intuita zabiera głos...*, s. 8).

²⁶⁵ A. Stankowska: *Między ironią a przekładem. O Madame Intuita Izabeli Filipiak z nieustającym odniesieniem do Pana Cogito Zbigniewa Herberta...*, s. 111.

²⁶⁶ Na istotność przytoczonych słów autorki *Niebieskiej menażerii* w perspektywie interpretacji całego tomu uwagę zwraca także: Agata Stankowska (w wielokrotnie przywoływanym już artykule) oraz Arleta Galant (Zob.: *Intuicja to za mało*. „Kresy” 2003 nr 2).

²⁶⁷ I. Filipiak: *Świadectwa. Ankieta „Tekstów Drugich”*. „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 113.

²⁶⁸ I. Filipiak: *Kraina tysiąca płci*. „Res Publica Nowa” 1997, nr 11, s. 70.

różnych postaci kobiecych pojawiających się w tym tomie. Utwór *Madame Intuita bawi się w ptaka Feniksa* poświadcza, że właśnie przebieranie, przeistaczanie się stanowi ulubioną zabawę głównej *persony lirycznej* powołanej tu do życia. Ironizująca, niezadowolona i nie do końca utożsamiająca się ze swoim imieniem Madame Intuita:

„zakłada czerwoną perukę
na twarz narzuca woalkę
również w kolorze czerwieni
i nagle cała zmienia się w ogień
na własnym stosie a już za chwilę
znika w tłumie szanownych gości
gubi się na przystanku tramwajowym
myli kluczy zaciera za sobą ślady
przekrzywiając leciutko głowę
jak zadowolony ptak
otrzepuje i gładzi skrzydełka
ogląda się w kałuży
zmienioną nieprzyzwoicie
łącznie z rysunkiem linii papilarnych”²⁶⁹

Wierszy, w których pojawia się motyw metamorfozy, przebierania jest w tomie wiele. Skąd bierze się owo nieskrywane, tak w życiu jak i twórczości, zamiłowanie poetki do maskowania? Dlaczego przebrana w kostium „posiadający już swojego właściciela”²⁷⁰ Madame Intuita „zaciera za sobą ślady” i chce pozbyć się nawet własnych linii papilarnych? Do czego prowadzą i czemu służą te wszystkie przebieranki i maskarady?

Drugą, niezwykle ważką wskazówką, stwarzającą kontekst, którego nie sposób pominąć przy interpretacji omawianego tomu, są poglądy Filipiak-feministki, które przeniknęły do poetyckiej materii *Madame Intuita* tak silnie, że zbiór został nazwany „[...] poetycką ilustracją słynnego manifestu *écriture feminine* – *Śmiechu Meduzy* Héléne Cixous”²⁷¹. Warto w tym miejscu dodać, że w analizowanym tomie do głosu dochodzą nie tylko koncepcje feministek francuskich, takich jak – oprócz wspomnianej Héléne Cixous – Julia Kristeva czy Luce Irigaray (choć te oczywiście zdają się tutaj najważniejsze). Filipiak

²⁶⁹ Wszystkie cytowane utwory Izabeli Filipiak pochodzą z wydania: I. Filipiak: *Madame Intuita*. Warszawa 2002.

²⁷⁰ A. Stankowska: *Między ironią a przekładem. O Madame Intuita Izabeli Filipiak z nieustającym odniesieniem do Pana Cogito Zbigniewa Herberta...*, s. 111.

²⁷¹ E. Kraskowska: *Madame Intuita zabiera głos...*, s. 8.

swobodnie korzysta z osiągnięć wszystkich trzech „fal feminizmu” niejednokrotnie zestawiając i łącząc poglądy sobie przeciwstawne. W *Madame Intuita* da się dosłyszeć chociażby echa arachnologii Nancy K. Miller (wiersz *Niezgrabna tkaczka*), radykalnych poglądów Toril Moi (*Pielęgniarka; Marzenie pielęgniarki*), czy lesbijskiej feministycznej krytyki literackiej (*Przejęcia; Kuchnia i mity*).

Dopiero mając na względzie przywołane wyżej wskazówki Filipiak-pisarki i Filipiak-feministki można przystąpić do analizy portretów kobiet pojawiających się w pierwszym poetyckim zbiorze autorki *Almy* i spróbować odpowiedzieć na postawione wcześniej pytania.

Omawiany tom otwiera ostentacyjnie wypowiedziany sprzeciw, niezgoda tytułowej postaci na rzeczywistość, w której istnieje i role, jakie w tej rzeczywistości zostały jej przypisane. W inicjalnym wierszu *Madame Intuita*, podsumowując dotychczasowe życie, dochodzi do niezbyt optymistycznego wniosku:

„Całe życie jak nauka *second language*
kupa emigracyjnych wyrzeczeń a w końcu
nie udało się nigdy pozbyć akcentu
rozpoznawano go ku mojemu oburzeniu
czułam się wszak zasymilowana
jak należy: zatem tyle wysiłku na nic?”

(*Madame Intuita*, s. 5)

Te silnie nacechowane emocjonalnie słowa wyrażają bunt *Madame Intuity* przeciwko światu, w którym, egzystując jako wieczna „emigrantka” z własnego, prawdziwego „ja” ani przez moment nie mogła naprawdę być sobą, zawsze czuła się „zasymilowana jak należy”. Jednocześnie słowa te podszyte są głęboką rozpaczą wypływającą z uświadomienia sobie, że „wszystkie wysiłki poszły na marne”. *Madame Intuita* stoi zatem w punkcie wyjścia – z dotychczasowym życiem się nie identyfikuje, bo nie potrafi się w nim odnaleźć. To przyszłe zaś stanowi wyzwanie, które budzi lęk. Obawy są bardzo uzasadnione – skoro poprzednie starania nie przyniosły oczekiwanego rezultatu, nie ma żadnej gwarancji, że tym razem będzie inaczej. Ponadto chęć odnalezienia swojego „ja”, próba zbudowania własnej – kobiecej tożsamości, oznacza konieczność porzucenia siebie obecnej (ten wizerunek jest bowiem fałszywy – narzucony przez cudzy system, obcy język) i podjęcie ryzyka ponownych poszukiwań. Jak jednak ostatecznie odrzucić tożsamość, nawet tę, która jawi się jako obca, skoro, póki co, jest tożsamością jedyną? A zatem trudny proces tropienia siebie na nowo, w obliczu którego staje *Intuita*, jest wymierzony nie tylko przeciw nieprzychylnemu,

falszującemu podmiotowość świata, ale i, w pewnym sensie, przeciwko niej samej, przeciwko utartemu, i paradoksalnie jedynemu wizerunkowi „ja”, jaki Madame Intuita posiada. Nie dziwi zatem fakt, że podejmując następne próby, oszukuje samą siebie:

„Tak zniechęcona w tajemnicy
przed sobą
zaczęłam lekcje konwersacji
ulotnej mowy w niej też
mówię z akcentem
silniejszym nawet gubię
nitki i związki to nieuniknione

Mógłby nazywać się *macierzysty* ale ja
nie mam matki a trochę bajek i mitów [...]

(s. 5)

Niestety również one nie przynoszą zamierzonego celu. Kolejne wnioski jeszcze silniej napawają pesymizmem. Wiąż z matką – najważniejsza, według feministek (głównie Kristevej i Irigaray)²⁷², relacja dająca podstawy do ukonstytuowania się kobiecej podmiotowości a przede wszystkim stanowiąca opór języka przeciwko kodowi symbolicznemu, narzucającemu z góry ustalony porządek i ujednolicającemu systemowi ojcowskiemu – tutaj zostaje zerwana. Madame Intuita „nie ma matki” a „trochę bajek i mitów”. Dla ich opisania zaś tylko „[...] rozwiniętą strukturę łaciny” (*Madame Intuita*, s. 5). Jedyne co jej zatem pozostaje, to opowiadać w obcej mowie o nie swoim świecie. Rzeczywistość, w której jest zanurzona rządzi się prawami kultury patriarchalnej, ale Intuita, wbrew wszystkiemu, nie chce się jej podporządkować.

W inicjalny wiersz Filipiak wpisała chyba wszystkie najważniejsze dla całego tomu kwestie. Jest tutaj bunt i podszywająca go rozpacz. Jest chęć przeciwstawienia się zacierającemu tożsamość symbolicznemu kodowi i obawa przed niepowodzeniem tego przedsięwzięcia. Jest bolesna świadomość, że kłopot z tożsamością wiąże się z „[...] utratą języka, w którym „ja” mogłoby wypowiedzieć się jako podmiot, poczuć się i odnaleźć jako rzeczywiste, a nie tylko po raz kolejny skonstatować, że jest cieniem odbitym w całym ciągu symbolicznych kodów, <<łowisk kultury>>, społecznie i kulturowo zorganizowanych

²⁷² Zob.: J. Bator: *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”*. „Teksty Drugie” 2000, nr 6; L. Irigaray: *Ciało-w-ciało z matką*. Tłum. A. Araszkiewicz. Kraków 2000.

wyobrażeń [...]”²⁷³. Ale pojawia się także silnie uobecnione poczucie konieczności walki z owymi patriarchalnymi kodami i wyobrażeniami, które w wierszu metaforycznie określone zostały jako „mity i bajki” (stając się jednocześnie bardzo czytelną aluzją do poezji Herberta, w której to ów symboliczny świat, według Filipiak, został odzwierciedlony najpełniej).

W tytułowym wierszu, wreszcie, zasygnalizowana zostaje także podstawowa metoda walki – ironia ²⁷⁴, bowiem Madame Intuita, przywołując wspomniany świat „bajek i mitów”, niemal automatycznie (właśnie z wykorzystaniem wspomnianego chwytu) dystansuje się wobec niego. Okazuje się, że „rozwinęta struktura łaciny”, którą, jak twierdzi, szanuje i której zazdrości pewnemu „poecie wczesnego renesansu”, jest cenna zaledwie z tego względu, że zapewnia jej zwycięstwo w konkursach pięknego wysławiania się:

„W retorycznych konkursach daje mi przewagę
język warstw wykształconych [...]”

(s. 5)

Tak naprawdę język ten jest zupełnie bezużyteczny. By opisać siebie, Intuita musi stworzyć przecież swój własny, niezależny kod.

Wiersz *Madame Intuita* staje się w pewnym sensie „wizytówką” (zapowiedzią) całego tomu, w którym tożsamości ojcowskiej, identyfikowanej przez Filipiak Panem Cogito, poetka-feministka próbuje przeciwstawić podmiotowość kobiecą²⁷⁵. Jej uosobieniem ma być właśnie Madame Intuita. Przy czym już na wstępie warto podkreślić, że status ontologiczny tej najważniejszej *persony lirycznej* Filipiak jest dość szczególny. Madame Intuita, jak wspomniałam, to przede wszystkim antyfigura Pana Cogito. I choć lektura całego zbioru, a głównie wiersza *Madame Intuita bawi się w ptaka Feniksa*, w którym Intuita odkrywa źródłosłów swojego imienia, przekonuje, że o prostym przeciwstawieniu *intuicji* i *cogito* nie

²⁷³ A. Stankowska: *Między ironią a przekładem. O Madame Intuita Izabeli Filipiak z nieustającym odniesieniem do Pana Cogito Zbigniewa Herberta...*, s. 116.

²⁷⁴ Według Agaty Stankowskiej: „Dwiema natychmiast zauważalnymi cechami dykcji poetyckiej *Madame Intuita* jest formalna różnorodność i stylistyczny prymat ironii zwanej wcześniej cytowaną. Filipiak <<testuje>> formy, zongluje chwytem i figurą, <<używa>> poetyckich języków i porzuca, angażuje się i dystansuje. Posługuje się liryką roli i maski, pisze apokryf, sięga po poezję pikturalną, nie stroni od dystansu i surrealistycznego obrazu. Wielokrotnie [...] <<cytuje>> słowa i gesty *Pana Cogito* i samego Herberta, po to, by obnażyć ich nieprzydatność, niestosowalność w świecie, który otacza i w którym żyje Madame Intuita” (A. Stankowska: *Między ironią a przekładem. O Madame Intuita Izabeli Filipiak z nieustającym odniesieniem do Pana Cogito Zbigniewa Herberta...*, s. 114).

²⁷⁵ O kwestii przeciwstawiania w krytyce feministycznej męskiemu, zracjonalizowanemu podmiotowi tożsamości kobiecej zob.: H. Jaxa-Rożen: *Luce Irigaray i krytyka męskiego podmiotu*. W: Tejże: *Feministyczna krytyka literacka. Krótkie wprowadzenie*. Pruszków 2006, s. 60-62.

może być tutaj mowy²⁷⁶, w moim przekonaniu postrzeganie *persony lirycznej* Filipiak jako Pana Cogito à rebours, znajduje uzasadnienie.

Wątpliwości nie ulega bowiem fakt, że autorka *Niebieskiej menażerii* celowo tak skonstruowała tytuł swego poetyckiego tomu, by już w pierwszym skojarzeniu stanowił prowokacyjne odwrócenie tytułu zbioru Herberta. Sformułowany na prawach antynomii tytuł tomu Filipiak był tak czytelny, a zarazem tak manifestacyjny, że nie mógł pozostać niezauważony. W tym sensie Madame Intuita stanowi ostentacyjne wyzwanie rzucone Panu Cogito. Jej imię, które przy pierwszym rozpoznaniu zostaje odebrane jako bezpośrednie zaprzeczenie przydomku (a tym samym i całej natury) Herbertowskiej *persony*, staje się gwarantem wyrazistości samej Madame Intuity. A zatem dokonując konfrontacji, poetka od samego początku wykorzystuje chwyt swego przeciwnika. To zaś, jak podkreśla Ewa Kraskowska, sposób który przynosi najlepsze rezultaty, bowiem „[...] najskuteczniej sabotażuje się poczynania nieprzyjaciela, wkradając się w jego szeregi”²⁷⁷. Zdaje się ponadto, że Filipiak zależy, aby dość długo nie zdradzać ostatecznie i wprost, że owo proste, antynomiczne skojarzenie jest w gruncie rzeczy pozorne (by nie powiedzieć fałszywe). Etymologię swego imienia Intuita ujawnia przecież dopiero w wierszu pomieszczonym przy końcu tomu i – co ciekawe – fiszkę, na której zapisuje źródłosłów swego przydomku, wyrzuca, z charakterystycznym sobie gestem manifestacji:

„Madame Intuita odnotowuje
pochodzenie swego imienia:
intuitas sum -
parząca na coś
spoglądająca z zastanowieniem
obserwująca rozważająca mająca na względzie

i natychmiast wyrzuca tę kartkę
(lubi porzucać definicje jak świecące piłki)”

(*Madame Intuita bawi się w ptaka Feniksa*, s. 54)

Okazuje się wreszcie, że *intuitas sum* nie sposób odczytać jako prostego zaprzeczenia formuły *cogito ergo sum*. Do takich jednak wniosków, zdaje się mówić Filipiak, czytelnik powinien dojść znacznie wcześniej, w lekturze przywołanego wiersza znajdując jedynie

²⁷⁶ Fakt ten, podkreślają niemal wszyscy recenzenci analizowanego tomu.

²⁷⁷ E. Kraskowska: *Madame Intuita zabiera głos...*, s. 8.

potwierdzenie swych przypuszczeń. Przesłanek ku temu jest w tomie wystarczająco dużo. Dość przypomnieć o tej pomieszczonej w utworze inicjalnym. Przecież Madame Intuita już na samym początku kpi z „rozwiniętej struktury łaciny”. Od razu staje się więc jasne, że bez wahania pozbędzie się także definicji sformułowanej w obcym, fałszującym jej prawdziwe wnętrze języku.

Jednak istota *persony* Filipiak nie może sprowadzać się do prostego zaprzeczenia *cogito ergo sum – intuitas sum* jeszcze z innego względu. Wszak w otwierającym tom utworze Madame Intuita przedstawiona zostaje jako ta, która dopiero rozpoczyna poszukiwanie siebie prawdziwej, ta, która chce stworzyć własny kod i własną podmiotowość. Z tej perspektywy Intuita jest nie tyle gotową figurą (czy też antyfigurą), co pewnego rodzaju możliwością, procesem, projektem rodzącego się kobiecego „ja”. Silnie i pewnie zakotwiczonemu w Logosie – Panu Cogito, w pełni wyrażającemu istotę swej natury w łacińskim przydomku, Filipiak przeciwstawia zatem mgławicowość, nieukształtowanie, procesualność, potencjalność i zmienność swej najważniejszej *persony*. W tym sensie formuła Madame Intuity wyraża się w wielości i otwartości, Pana Cogito zaś w wyłączności, jedyności i określoności. Jeśli symbolem, a zarazem gwarantem stałości Herbertowskiej *persony* staje się Logos, atrybutem zmienności Intuity czyni Filipiak mitycznego ptaka Feniksa. Można zaryzykować stwierdzenie, że główna *persona* analizowanego tomu w zasadzie stwarza się na oczach czytelnika. Intuita nieustannie gubi za sobą ślady, niszczy własne linie papilarne, by za chwilę narodzić się na nowo. Jednocześnie wszystkie jej ruchy, gesty są naśladowaniem, grą, przedrzeźnianiem – przecież Madame Intuita tylko bawi się w ptaka Feniksa. Cała ta maskarada podszyta zostaje ironią, której ostrze skierowane jest w Pana Cogito i reprezentowany przez niego świat. *Persona* Filipiak, karykaturalnie wyostrażając w kolejnych wierszach rysy i gesty Herberowskiego bohatera, dystansuje się, z pomocą ironii, wobec wszystkiego, co się wiąże z jego osobą²⁷⁸. Dla przykładu: w wierszu *Ironia wypadków* wciela się w rolę podróżującą po współczesnej Konstancji. Obserwując zabytki, bohaterka wiersza wyciąga jednak wnioski zupełnie odmienne od tych, które ze swych licznych wyjazdów wyprowadzał Pana Cogito. Turystka z wiersza Filipiak nie tylko nie odnajduje w zwiedzaniu żadnego sensu, żadnej wartości, która pozwoliłaby jej lepiej

²⁷⁸ Zdaniem Agaty Stankowskiej owo dystansowanie się należy odczytać przede wszystkim jako gest obronny Madame Intuita przed tym co jest jej obce, co nie pozwala ukonstytuować się jej kobiecej tożsamości (Zob.: A. Stankowska: *Między ironią a przekładem. O Madame Intuita Izabeli Filipiak z nieustającym odniesieniem do Pana Cogito Zbigniewa Herberta...*, s. 116).

zrozumieć samą siebie, ale twierdzi nawet, że historyczne dziedzictwo jest jedynie wielką historią pomyłek:

„jedna osłona goni następną to jest historia
pomyłek nigdy nie było Labiryntu
po co zatem do niego wchodzić?

ciągle można skolonizować gramatykę
kiedy z uchwytu wymyka się krajobraz
zawsze nieosiągalny z posągami bóstw
zakopanymi w głębi pozostaje nam całkiem
nieszczęsna rola archiwistów wyobraźni
gdyby nastąpił wybuch tu wulkanu ktoś mógłby
wysnuć całkiem mylące wnioski na temat
naszej kultury na podstawie cudem ocalałego
obrotowego posągu z Konstancji to byłaby
Cudownie Ironiczna Puente do tej historii
i do nas zaglądających do minojskich grobów
żeby odnaleźć tam zieleni i niebieskość farby
przenikanie kolorów nie odcyfrowanego fresku”

(*Ironia wypadków*, s. 49-50)

Podróżującej z wiersza Filipiak obca jest owa „nieszczęsna rola archiwistów wyobraźni”. Zdając sobie sprawę z tego, że rekonstrukcja dawnych zabytków może wieść do zupełnie fałszywych wniosków, kpi z postawy Herberta – miłośnika dawnych kultur – doszukującego się w starożytnych murach labiryntu sensu własnego istnienia.

Mam wrażenie, że wszystkie pojawiające się w analizowanym tomie postaci są, z różną siłą, wymierzone w wykrystalizowany (ukonstytuowany) wizerunek Pana Cogito. Intuita zaś stoi na ich czele, by nie było wątpliwości przeciwko komu toczy się ta walka.

Pomysł na takie poetyckie rozwiązanie, polegające na przeciwstawieniu jednej *personie* „całej serii person lirycznych”, o której wspominała Nasiłowska, Filipiak zaczerpnęła chyba nie tyle ze swego prozatorskiego warsztatu, co raczej z dobrze jej znanych lektur feministycznych. Wystarczy przywołać tutaj fragment słynnego manifestu Cixous, w świetle którego kobiecość najpełniej wyraża się właśnie w wielości, nieograniczoności, nieskrępowanej potencji kreacyjnej:

„[...] nie można mówić o jednej seksualności kobiecej, nie zróżnicowanej, jednolitej, o ustalonym przebiegu i nie zawierającej niczego nieprzewidywalnego. Tak jak nie można mówić o jednej świadomości, również wyobrażenia kobiet jest niewyczerpana, jak muzyka, jak malarstwo, jak pisarstwo: twory ich fantazji są niezwykle. Wiele razy zachwyciło mnie to, co kobieta opisywała ze swego świata, nawiedzanego w tajemnicy od najwcześniejszego dzieciństwa”²⁷⁹.

A zatem wprowadzenie do tomu całej galerii różnorodnych kobiecych portretów zdaje się nie tylko uzasadnione w perspektywie sygnatur kobiecości, ale i niezwykle ciekawe. Męskiemu, logicznemu, ustrukturowanemu, jednolitemu światu Filipiak przeciwstawia to, co najsilniej wiąże się z kobiecością – zmienność i nieuchwytność²⁸⁰.

Głos poetki rozszczepia się w tomie na wiele postaci. Pojawia się tutaj pielęgniarzka, prostytutka, wdowa, kochanka, olbrzymka, wróżka Meluzyna, Cleotylida, kobieta obłąkana, rozważna, kobieta-wężycyca i inne. Niektóre z powołanych *person*, jak chociażby Katarzyna Blum albo Penelopa, mają literackie (mityczne) pierwowzory. Przy czym wszystkie role, kobiece wizerunki, które tworzy Filipiak, można w pewnym sensie postrzegać jako różne wcielenia samej Madame Intuity, tak chętnie przecież urządzającej maskarady. Gest przywdziewania kolejnych masek, występowania w coraz to nowych rolach oznacza tutaj zatem również mozolny proces poszukiwania siebie. Choć z jednej strony podszyty jest ironią, z drugiej staje się krzykiem rozpaczycy tej, która podejmując tak liczne starania, nie zdołała jeszcze określić swoich kształtów:

„Osoba której odbicie oglądam
Jest mi obca [...]

[...]

Tu mnie nie było
Tu po mnie zostało

²⁷⁹ H. Cixous: *Śmiech Meduzy*. Przeł. A. Nasiłowska. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 148.

²⁸⁰ Śledząc analizę *Śmiechu Meduzy* Cixous dokonaną przez Mary Klages Krystyna Kłosińska podkreśla, że owa wolność, nieskrępowana potencja twórcza kobiet wynika z przypisywanej im pozycji marginalnej, jak się okazuje, pozornie tylko gorszej: „[...] Cixous’ański model tekstu, model języka kobiecego, ma swoje uzasadnienie w usytuowaniu kobiet na marginesie porządku symbolicznego. Owa marginalizacja, w tym przypadku już niewyznaczona przez społeczną normę, jest efektem dystansu kobiet wobec centrum, czyli Fallusa. Także o ich ciałach myśli się w kategoriach ekscentryczności, decentralizacji. Zdawałoby się, że z założenia podrzędna, gorsza pozycja na marginesie stwarza dla kobiet przeszkodę. Tymczasem może ona zostać wyzyskana jako atut: dla poszerzenia wolności, również wolności kreacji. Można w niej szukać sprzymierzeńca, skoro, służy aktywizacji kobiet (szeroko pojętej), podczas gdy centrum (Fallus) – mężczyzn raczej zakorzenia i petryfikuje” (K. Kłosińska: *Post-strukturalizm i dekonstrukcja na scenie pisania*. W: Tejże: *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice 2010, s. 470).

Wypalone miejsce
Ustępstwo za ustępstwem
Za którymś razem przestaje się wiedzieć
Gdzie się zaczynasz gdzie kończysz czy jesteś”

(*Martwa natura*, s. 68-69)

Chociaż w owych ucieczkach, przebierankach Madame Intuita doświadcza, przynajmniej na chwilę, własnego „ja”, choć w samej przemienności masek, wcieleń, kreacji wyraża się w pewnym sensie istota kobiecości, choć sam dobór strojów zaświadcza i indywidualizmie przebierającej się, to jednak wciąż za mało. Problem wszak w tym, że owo kobiece „ja” „[...] wyzierające z każdej strony tomiku Izabeli Filipiak chciałoby się umocnić, okrzepnąć [...]” i raz na zawsze „[...] uchwycić swój koniec i początek”²⁸¹. Tymczasem okazuje się, że poszukująca swego wcielenia bohaterka wpada w pułapkę błędnego koła:

„Spakowałam się bladym świtem
Nareszcie wolna! W rozrywkowym nastroju
Wyjechałam do innego miasta innego kraju
Zaczęłam życie pod nowym nazwiskiem

Bez pamięci o tym co widziałam co się stało
[...]

Stan fugi ukształtował mnie Dojrzałam
Moje życie Dotąd wyrywkowe niepełne
W tej ucieczce nabrało Sensu Kształtu”

„[...]”
Uciekając od siebie wróciłam do siebie
[...]

(*Stan fugi*, s. 74)

Choć owe nieustanne metamorfozy tak bardzo przybliżają ją do odnalezienia „Sensu” i „Kształtu”, których usilnie poszukuje, choć zdaje się, że od ostatecznego zwycięstwa dzieli ją zaledwie krok, nieoczekiwanie okazuje się, że to tylko ułuda.

²⁸¹ A. Stankowska: *Między ironią a przekładem. O Madame Intuita Izabeli Filipiak z nieustającym odniesieniem do Pana Cogito Zbigniewa Herberta...*, s. 116.

Zdaniem Agaty Stankowskiej, Filipiak doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że w owych niekończących się przebierankach, zakładaniu kolejnych masek, „multiplikowaniu kolejnych cudzysłówów” tkwi pewien „psychologiczny błąd”. Uciekanie przed obcym, symbolicznym porządkiem w kolejne wcielenia może bowiem doprowadzić do tego, że Madame Intuita sama pogubi się w owych kostiumach, a tym samym ostatecznie zamknie sobie drogę powrotu do siebie²⁸². Dzieje się tak dlatego, że owe maskarady, ironiczne gesty nie są w stanie doprowadzić do ostatecznego ukonstytuowania się, okrzepnięcia owego kobiecego „ja”. Ironia wprawdzie, pisze badaczka: „[...] oddaje bicz i lejce w ręce poetki walczącej ze stereotypowym obrazem jej samej jako kobiety. Pozwala rozbić klisze myślowe. Jej jednak władza do tego się ogranicza. Pozbawiona możliwości afirmacji, wyczerpuje się w przeczeniu, we wciąż akcentowanej różnicy”²⁸³.

By stworzyć samą siebie, Madame Intuita musi stworzyć także swój własny kod. . Intuita wie, że kolejne przebieranki mogą doprowadzić do tego, iż zakładając męski strój, zapragnie mówić jak mężczyzna:

„Zagłodzone kobiety nabierają sił w męskim przebraniu
to dobry pewny sposób
zawijają się w koszule jak w kokon
Doceniają prostotę kroju gładkość materiału obecność kieszeni
a nade wszystko brak konieczności wymyślania dodatków
to się nazywa prosta elegancja
Myślą o nie z ulgą

Co więcej wyobrażają sobie
że tak ubrane będą mówić bardzo spokojnie
w bezpośredni elegancki sposób bez dodatków”
[...]

(*Chrysalis*, s. 8)

To zaś oznaczałoby jej ostateczną klęskę.

Filipiak podejmuje ryzyko poszukiwania własnego języka. Męskiemu rzeczowemu, logicznemu kodowi przeciwstawia mowę uczuć, wrażliwości, intymności, emocji, subiektywności, doświadczenia cielesnego. I chyba właśnie w tym aspekcie tom autorki *Almy* może być postrzegany jako „ilustracja” słynnego manifestu *écriture feminine*, o której wspomina Kraskowska. W mowie poetka stara się bowiem odnaleźć ukryty związek z ciałem.

²⁸² Tamże, s. 121.

²⁸³ Tamże, s.122.

W rytmie wierszy Filipiak, podobnie jak w pisaniu Cixous, można dosłyszeć „rytmiczność oddychania”²⁸⁴. Drugim obok Feniksa, najważniejszym atrybutem Madame Intuity, staje się w analizowanym zbiorze postać kobiety-wężycy, kobiety dwujęzycznej. Z języka czyni Filipiak symbol arbitralny – z jednej strony to synonim obcego, patriarchalnego kodu, którego chce się pozbyć, w którym zawsze mówiła z niewłaściwym akcentem, z drugiej – znak cielesnego doznania, erotycznej (podwójnej) rozkoszy:

„Kiedy liżałam jego skórę
czułam widmowy posmak czegoś
co smakowało jak biały proszek, sól albo narkotyk Było
tajne dyskretne i czułe. Podniecała się nie myśląc o przyszłości”

(Katarzyna Blum zostaje wróżką Meluzyną, s. 26)

„Rozdwojony język
bywa źródłem rozkoszy
co najmniej podwójnej

pozwól że cię nim dotknę
poliżę sól potu leż skóry

zbliżam się i nim pieszczę
ciebie i siebie zarazem

przekładam siebie i piszę
ponawiam wracam dostaję
[...]

(*Wężycy*, s. 30)

Właśnie w owym przekładaniu samej siebie na ucieleśniony język, subiektywny język upatruje Stankowska jedynej nadziei dla formującego się kobiecego podmiotu. „Wszystkie te <<przejścia>>” – pisze badaczka – „oświeśla ideał jakiejś swoiście pokonanej dychotomiczności arbitralnego systemu języka, która każe myśleć o starciu w odbiciu, przeciwstawionej sobie biegunowości [...] Wszystkie [przejścia – K. W] upominają się o

²⁸⁴ A. Nasiłowska: *Intuita i intuicja...*, s. 36.

prawdę psychologiczną, sferę subiektywności, pożądaną, indywidualnej wrażliwości, stanowiące ważny element [...] podmiotowej tożsamości”²⁸⁵.

Podczas jednej z rozmów na temat prozy współczesnej Filipiak wspomina:

„Chciałabym stworzyć z języka czująca osobę, żywe ciało, organizm, który byłby poruszany emocjami”²⁸⁶.

Przypuszczalnie tego typu wyzwanie legło także u podstaw pierwszego poetyckiego tomu autorki *Niebieskiej menażerii*. Filipiak-pisarka, Filipiak-feministka, Filipiak-kobieta a wreszcie Filipiak-początkująca poetka doskonale zdawała sobie sprawę z tego, że podjęcie owego wyzwania nieodzownie wiąże się koniecznością przeciwstawienia się opresywnej, niezwykle donośnej, narzucającej swoją wolę i porządek symbolicznej dykcji Pana Cogito. W pewnym sensie zatem pojawianie się Madame Intuita w biografii twórczej Izabeli Filipiak, było (jak i pojawienie się Pana Cogito w poezji Herberta), kwestią warunkującą dalsze pisanie, a tym samym istnienie. Czy stwarzając Madame Intuita Filipiak odnosi zwycięstwo? Czy udaje jej się sprostać wspomnianemu wyzwaniu?

Recenzenci i interpretatorzy tomu niemal jednogłośnie twierdzą, że nie do końca. Agata Stankowska, która jedynej szansy na ukonstytuowanie się przynajmniej elementarnego poczucia kobiecej podmiotowości upatruje we wspomnianym wcześniej procesie przekładu, konkludując swe rozważania podkreśla, że będzie to przekład „nigdy nie dokończony”, zaledwie „domagający się wyznaczenia granic własnego <<ja>>”²⁸⁷. Z kolei Anna Nasiłowska uznaje, że „wzór, do którego poetka nawiązuje w sposób polemiczny, okazuje się zbyt silny, nie do pobicia tą samą bronią”²⁸⁸. Jeszcze bardziej negatywnie ocenia dokonania Filipiak-poetki Arleta Galant, w przekonaniu której kobiecy świat stworzony w tomie *Madame Intuita* przypomina:

„[...] coś w rodzaju matriarchalnej utopii, która, choć miewa może znaczenie terapeutyczne, nie dekonstruuje w żaden sposób wielkiej opowieści oficjalnie obowiązującej wszystkich bez względu na różnice [...]”²⁸⁹.

W moim odczuciu wcale nie kwestia rozstrzygnięcia, komu przypada ostateczne zwycięstwo, jest tutaj najważniejsza. O istotności stworzonej przez Filipiak *persony lirycznej*

²⁸⁵ A. Stankowska: *Między ironią a przekładem. O Madame Intuita Izabeli Filipiak z nieustającym odniesieniem do Pana Cogito Zbigniewa Herberta...*, s. 124.

²⁸⁶ I. Filipiak: *Język prozy współczesnej. Rozmowy „Literatury”*. „Literatura” 1999 nr 2, s. 7.

²⁸⁷ A. Stankowska: *Między ironią a przekładem. O Madame Intuita Izabeli Filipiak z nieustającym odniesieniem do Pana Cogito Zbigniewa Herberta...*, s. 124.

²⁸⁸ A. Nasiłowska: *Intuita i intuicja...*, s. 37.

²⁸⁹ A. Galant: *Intuicja to za mało...*, s. 175.

zaświadcza sam sposób prowadzenia przez nią walki. Bez wątpienia Madame Intuita jest postacią, której udało się odcisnąć najwięcej własnych śladów na krystalicznym wizerunku Pana Cogito. Dzięki wykorzystaniu najważniejszego dla *persony* Herberta chwytu – ironii, Intuita stała się figurą niezwykle wyrazistą. I nawet jeśli, posługując się ową „skradzioną metodą”, nie przewyższyła swojego antenata, zdołała wszak podważyć stanowczość jego tomu i kategoryczność obwieszczanych w nim prawd. Zarazem nie sposób oprzeć się przekonaniu, że gdyby nie zaistnienie Pana Cogito – nie pojawiłaby się na literackiej scenie także Madame Intuita. A to zaświadcza, po raz kolejny, o sile oddziaływania Herbertowskiej *persony lirycznej* na współczesną poezję polską.

Jak daleko pada jabłko od jabłoni?

Pośród sukcesorów Pana Cogito znajdziemy zarówno postaci ujawniające bardzo silne zależności od swojego protoplasty, jak i takie, dla których *persona liryczna* Herberta stanowi jedynie punkt odniesienia, inspirację dla poszukiwania własnych poetyckich rozwiązań (czasami przynoszących ciekawe rezultaty, innym razem raczej mało oryginalnych czy fortunnych artystycznie). By zrozumieć złożoność i różnorodność relacji, jakie łączą sukcesorów Pana Cogito z antenatem dość przypomnieć *persony* omówione do tej pory. Bez wątpienia postacią wchodzącą w najbliższe „związki krwi” ze swym przodkiem (i to zarówno na płaszczyźnie formalnej, jak i w planie treści), a zarazem postacią wręcz demonstracyjnie wyrzekającą się owego pokrewieństwa, jest *Madame Intuita*. Jej zaistnienie, jak wspominałam, zostało wręcz uwarunkowane obecnością Pana Cogito. Sytuując się w opozycji do Herbertowskiej *persony* Intuita wyznacza, jeśli tam można rzec, przeciwległy biegun pewnej binarnej opozycji. Męskości Filipiak przeciwstawia kobiecość. Dzięki ostentacyjnie prezentowanej niechęci wobec swego protoplasty, przy jednoczesnym stosowaniu podobnych środków poetyckiego, wyrazu Madame Intuita staje się sukcesorką najbardziej wyrazistą. Co więcej, zadaje się, że w przypadku Intuity owej wyrazistości (paradoksalnie) nie umniejsza fakt, że ranga artystyczna stworzonej przez Filipiak postaci, z całą pewnością jest niższa²⁹⁰ od doniosłości sukcesorów, którzy narodzili się wcześniej (mam na myśli N.N., pacjenta Z., czy pana Schmetterlinga).

²⁹⁰ W tym miejscu należy przypomnieć, że zdecydowana większość interpretatorów i krytyków niezbyt wysoko oceniała pierwszy poetycki tom Filipiak.

W zupełnie odmienne „związki krwi”, pomimo pokoleniowej bliskości Barańczaka i Lipskiej, łączą Pana Cogito z figurami pojawiającymi się w liryce wspomnianych poetów Nowej Fali. N.N. sytuuje się niepomrotnie bliżej swego przodka niż postaci stworzone przez Lipską. Występujące w tomie Barańczaka, uobecnione na różnych płaszczyznach semantycznych i konstrukcyjnych nawiązania do wierszy autora *Struny światła* (zależności te starałam się przedstawić dokładniej trzecim rozdziale niniejszej rozprawy) pozwalają odczytywać *Sztuczne oddychanie* jako swoistą odpowiedź na wydany w 1974 roku tom Herberta i zarazem zacieśniają relacje pomiędzy powołanymi w obu zbiorach postaciami. Zanurzony, niemal w tej samej co Pan Cogito czasoprzestrzeni, N.N. polemizuje z zaproponowaną przez Pana Cogito postawą i spojrzeniem na świat. Opresyjności i kategoryczności tonu *persony* Herberta, Barańczak przeciwstawia ledwie słyszalny głos N.N., którego świadomość i chęć walki o własne „ja” w odróżnicującym świecie nie jest, jak w poezji autora *Napisu* wartością daną, skutecznym antidotum na zachowanie własnej odrębności (tak bardzo zalecanym przez Pana Cogito chociażby w słynnej frazie „Bądź wierny Idź”²⁹¹), lecz zaledwie rodzącym się, niewyartykułowanym pragnieniem jednostki, w której dopiero budzi się sprzeciw wobec rzeczywistości tak bardzo zacierającej granice pomiędzy tym, co osobiste, a tym co publiczne oraz potrzeba odbudowania własnej tożsamości. Wbrew konstatacjom niektórych krytyków, formuła N.N. nie wyraża się w prostym zaprzeczeniu figury Pan Cogito. Cichy głos N.N. stanowi alternatywę (ale nie jedyną) wobec wysokiej dykcji i niezłomnego imperatywu etycznego *persony lirycznej* Herberta. N.N. zdaje się bardziej ludzki od Pana Cogito.

Zależności pomiędzy *personą* Herberta a omówionymi postaciami Lipskiej są inne. Choć analizując tom, w którym pojawia się pacjent Z. nie sposób zapominać, że zastosowana przez poetkę nośna metafora: szpital-państwo czyni z *Żywej śmierci* tom równie aktualny i podejmujący, podobnie jak *Sztuczne oddychanie*, kwestie znamienne dla *Pana Cogito*, mimo to trudno dostrzec paralele w zakresie relacji: Pan Cogito – N.N., Pan Cogito – pacjent Z. W przeciwieństwie do N.N. pacjent Z. (a tym bardziej pan Schmetterling) nie wchodzi w polemikę z Panem Cogito. Dla Lipskiej najważniejsze zdają się, nie tyle postawa, czy charakterystyczny dla Pana Cogito sposób odbioru świata, co możliwości, jakie stwarza posługiwanie się chwytem *persony* (i właśnie w tym sensie figura liryczna Herberta stanowi dla postaci występujących w jej poezji swego rodzaju matrycę). Nowatorstwo *Żywej śmierci*

²⁹¹ O oddziaływaniu wspomnianego wiersza Herberta na poezję twórców Nowej Fali oraz swoistym przekształceniu sformułowanego w *Przesłaniu Pana Cogito* rozkazu: „Bądź wierny Idź” w: „Bądź wierny Milcz” dokonany przez poetów Pokolenia 68 pisze Dariusz Pawelec (Zob.: D. Pawelec: *Świat jako Ty...*, s. 140-159).

oraz *Ludzi dla początkujących*, co podkreślali recenzenci tomów, przejawia się w zastosowanych przez autorkę *Piątego zbioru wierszy* rozwiązaniach formalnych, nie zaś na poziomie treści. Lipską-lingwistkę, Lipską-poetkę chętnie poszukującą nowych sposobów wyrazu, fascynuje oferowana przez kategorię *persony lirycznej* polifoniczność, operowanie różnymi stopniami dystansu, apriorycznie wyrażana niejednoznaczność relacji fundator-kreowana postać.

Bardzo zróżnicowany stopień zależności wobec swego antenata ujawniają także *persony* pojawiające się w liryce poetów, którym będą poświęcone dalsze rozważania. Celem opisu jest przede wszystkim przedstawienie owej różnorodności oraz wielości poetyckich rozwiązań inspirowanych figurą Pana Cogito.

Otwierając przegląd kolejnych sukcesorów, chcę podkreślić, że zdecydowana większość *person*, które weszły w skład mojej galerii, została powołana do życia w tomikach, bądź arkuszach poetyckich wydanych między drugą połową lat 70. a końcem lat 80. XX wieku. Z tego piętnastolecia pochodzi aż dziesięć (na trzynastie) postaci²⁹², którymi się zajmuję. Fakt ten nie dziwi, jeśli przypomnieć, że we wspomnianym okresie oddziaływanie Herbertowskiej *persony* na literaturę (a nawet więcej – tworzącą się wówczas opozycję polityczną) było najsilniejsze. Tom *Pan Cogito* został opublikowany w roku 1974, zaś niecałe dziesięć lat później (w 1983 roku) ukazał się *Raport z oblężonego miasta*²⁹³ – drugi zbiór Herberta, w którym Pan Cogito zajmuje kluczowe miejsce. Warto ponadto przypomnieć, że obydwie tomy, przede wszystkim zaś wiersz *Przesłanie Pana Cogito* nabierają szczególnego znaczenia w okresie stanu wojennego, kiedy to Herbert zostaje okrzyknięty bardem Solidarności, poetą-wieszczem przeciwstawiającym się wszelkiemu zniewoleniu opresyjnym

²⁹² Prócz owych dziewięciu *person* powołanych do życia w tomikach wskazanego okresu, a zatem: Gnykcia ze *Stawu Tadeusza Sławka* (1985r.), Sejmura ze zbiorów Andrzeja Strąka *Co się zdarzyło Sejmurovi* (1984r.) oraz *Węch* (1988r.), Halderna z *Jesieni Halderna* Aleksandra Jenski (1985r.), Grzegorza ze *Ślimaczego dzwonnika* Andrzeja Sikorskiego (1985r.), Biskupa Jansena z *Listopada Biskupa Jansena* Krzysztofa Ćwiklińskiego (1986r.), Marko Polo z tomu Roberta Gawłowicza o tym samym tytule (1987r.), krasnala z *Jeszcze małej Europy* Piotra Cieleśza (1987r.), Nikodema z *Horyzontów pionowych* Jerzego Czarnoty (1987r.) i Jaskierki z *Pola umierającej kraski* Dariusza Tomasza Lebiody (1988r.) w niniejszym rozdziale przedmiotem analizy (wyłączając omówioną już Madame Intuitę) staną się jeszcze trzy postaci wkraczające na literacką scenę później – Samuel Budeuf z *Obrazków* Adama Kalbarczyka (1992 r.), Pusto z tomu Jerzego Suchanka o tym samym tytule (2007 r.) oraz Pan Sum ze debiutanckiego zbioru Ryszarda Horodeckiego *Sum ergo cogito* (2009 r.).

²⁹³ Dariusz Pawelec uznaje wydanie tego tomu za jedno z najistotniejszych osiągnięć liryki polskiej lat osiemdziesiątych. Badacz pisze: „Polska poezja współczesna w swej różnorodności, zalewie grafomanii i erupcji prawdziwych talentów, rozdwojeniu na obiegi i na co pięć lat ogłaszane pokolenia niechętnie poddaje się opisowi systematycznemu. Patrząc na lata osiemdziesiąte w poezji polskiej wyławiamy od razu pośród setek tomików „Raport z oblężonego Miasta” Zbigniewa Herberta, „Ludzi na mości” Wisławy Szymborskiej, „Jechać do Lwowa” Adama Zagajewskiego, z pewnością „Pacierz i paciorki” Tadeusza Nowaka, może jeszcze kilka książeczek: „Zmęczenia” Maja, „Atlantyde” Barańczaka [...]” (D. Pawelec: *Rozbiórka nowych roczników*. „Tak i Nie” 1989, nr 15 (312), s. 8).

systemem politycznym. Tomasz Burek o roli, jaką autor *Struny światła* odegrał w tamtych czasach, pisze:

„Herbert uprawiał w najtrudniejszych latach poezję z głębokiej istoty podziemną i nie pogodzoną z rzeczywistością [...] która w czystości tonu i powadze tematyki nawiązywała łączność z pieśnią <<poległych poetów>>”²⁹⁴.

Jednak zdaniem Dariusza Tomasza Lebiody – poety i krytyka literackiego śledzącego wpływ Pana Cogito na lirykę polską wspomnianego okresu, wyjątkowa siła oddziaływania stworzonej przez Herberta postaci uwarunkowana była nie tylko czynnikami historycznoliterackimi czy socjopolitycznymi. Popularność Pana Cogito i wynikająca z niej chęć do kreowania przez innych poetów własnych *person* związana była przede wszystkim ze specyficznie rozumianą przez wspomnianego badacza wielogłosowością Herbertowskiej figury:

„Polifoniczność Pana Cogito polegała [...] na wkomponowaniu w obręb jednej postaci i głębi intelektualnej, i dylematów historiozoficznych, i poglądów filozoficznych, i przepaści metafizyki, i surrealizmu, i wreszcie – jakby powiewu mitologii zakorzenionej w strukturach snu i wyobraźni. Właśnie owa rozległość przestrzeni obejmowanych przez Herbertowskiego bohatera tak pociągnęła debiutujących i wydających swoje następne tomy twórców, którzy w latach osiemdziesiątych zaczęli pisać wiersze i wydawać książki poetyckie, w których występował, podobnie jak u Herberta, wyrazisty bohater liryczny”²⁹⁵.

Nie tylko zatem donośność głosu Pana Cogito (tym mocniejszego, że w ówczesnych czasach szczególnie pożądanego) zaświadcza o sile i zasięgu oddziaływania herbertowskiej *persony*. Ważna jest również złożoność, skomplikowanie formalne, a jednocześnie semantyczne nacechowanie figury stworzonej przez autora *Studium przedmiotu*, na które uwagę zwraca Lebioda. W moim przekonaniu, właśnie te dwa czynniki w głównej mierze zaważyły na popularności i autorytarności Pana Cogito. Hipotezę tę zdają się potwierdzać również opinie badaczy zajmujących się śledzeniem wpływu poezji Herberta na twórczość Nowej Fali a także wypowiedzi samych poetów przynależących to tej formacji artystycznej.

Zdaniem Anity Kucharskiej-Dziedzic, badającej ewolucję postaw poetów pokolenia ‘68 wobec twórczości i światopoglądu Herberta (od końca lat 60. i po koniec 70.), narodziny Pana Cogito należy uznać za moment dla owych relacji przełomowy. Tom *Pan Cogito* oraz

²⁹⁴ T. Burek: *Herbert – linia wierności*. W: *Poznanie Herberta*. Red. A. Franaszek, Kraków 1998, s. 185-186.

²⁹⁵ D. T. Lebioda: *Dzieci Pana Cogito*. W: Tegoż: *Pragnienie śmierci*. Bydgoszcz 1996, s. 146.

powołana w nim *persona* spotkały się, w przeciwieństwie do wcześniejszych dokonań poetyckich autora *Napisu*, niemal z jednogłośnym, pozytywnym przyjęciem. Badaczka pisze:

„Co najmniej pozytywne odczytanie tego tomu wśród twórców pokolenie 68 było powszechne. Uznano Pana Cogito za ludzki konkret [...] i odnajdywano później powinowactwo między nim a Barańczakowskim N.N. [...]”²⁹⁶.

Choć sam fakt, że Pan Cogito został przez większość poetów Nowej Fali (wcześniej bardzo różnie odnoszących się do liryki Herberta) przyjęty z nieskrywaną aprobatą zaświadcza o wyjątkowości tej postaci, jeszcze istotniejsze, dla zrozumienia ważkości Herbertowskiej *persony*, są opinie wypowiedziane na jej temat niedługo po publikacji tomu z 1974 roku. Zdaniem Adama Zagajewskiego wyrazistość Pana Cogito wynika przede wszystkim z faktu, że jest on „[...] osobistością dobrze osadzoną w kulturze, lecz tym razem w kulturze dwudziestowiecznej. Co prawda rodowód Pana Cogito sięga Kartezjusza, lecz jest to Kartezjusz odczytywany przez doświadczenie Camusa”²⁹⁷.

Tomasz Burek natomiast wysoką pozycję bohatera Herberta wyjaśnia następująco:

„Niepodważalna wydaje się rola, jaką publikacja Pana Cogito odegrała w stosunku do szeroko pojętego nurtu Nowej Fali, wpływając na skryzlowanie, wyostrenie i wreszcie zróżnicowanie stanowisk w jej obrębie. Style odbioru Pana Cogito były tu w istocie miernikiem dokonanych jeszcze przed 1976 rokiem zasadniczych opcji i wyborów o charakterze moralnym, a w swoich najdalszych konsekwencjach – także politycznych. W każdym razie obecność Herberta – bądź jako autorytetu literackiego, bądź jako wzorca postawy – obecność, której nie można nie dostrzec w tekstach wybitnych poetów i eseistów pokolenia 68: Barańczaka, Krynickiego, Zagajewskiego i Michnika – mówi sama za siebie”²⁹⁸.

Przywołane opinie potwierdzają przypuszczenie, że siła postaci ufundowanej przez Herberta wyraża się przede wszystkim w jej wielowymiarowości, złożoności. Taka formuła *persony* staje się źródłem inspiracji dla poetów o różnych światopoglądach oraz zachętą do wielokierunkowych poszukiwań. Niezmiernie bogaty „program Pana Cogito-Faber”²⁹⁹ dotarł do wyjątkowo szerokiej grupy odbiorców. Jeśli zestawzić obok siebie wszystkie odnalezione przeze mnie *persony*, które narodziły się we wspomnianym piętnastoleciu, można nawet

²⁹⁶ A. Kucharska-Dziedzic: *Pokolenie 68 wobec twórczości i postawy Zbigniewa Herberta*. W: *Herbert i znaki czasu*. Red. E. Felisiak. Białystok 2001, s. 177.

²⁹⁷ A. Zagajewski: *Jak zmierzyć własny świat*. W: J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974, s. 115.

²⁹⁸ T. Burek: *Herbert – linia wierności...*, s. 184.

²⁹⁹ Określeniem tym posłużył się Adam Zagajewski w przywoływanym już manifestie poetyckim *Świat nie przedstawiony*.

zaryzykować stwierdzenie, że wpływ Pana Cogito przekracza granice pokoleniowości, zdaje się niezależny od poetyckich nurtów, programów, formacji. Niemalże w tym samym bowiem czasie rodzą się *persony* w omówionych wcześniej tomach twórców Nowej Fali (Barańczak i Lipska), w liryce poetów zaliczanych do następującej po niej formacji – tzw. Nowych Roczników³⁰⁰ (Dariusz Tomasz Lebioda, Robert Gawłowski, Piotr Cielesz, Krzysztof Ćwikliński, Andrzej Strąk, Andrzej Sikorski), a także współtwórców mniejszych ugrupowań literackich (Tadeusz Sławek – katowicka grupa Kontekst), czy takich poetów, których przynależność do konkretnej formacji jest raczej wątpliwa i niewiele wnosi do interpretacji wierszy (Aleksander Jensko, Jerzy Czarnota).

Świadoma różnorodności i wielostronności oddziaływań Pana Cogito, przyglądając się kolejnym relacjom, w jakie wchodzi sukcesorzy Herbertowskiej *persony* ze swym antenatem, wspomniane podziały historycznoliterackie będą brać pod uwagę o tyle, o ile umożliwią one pełniejsze zrozumienie i pomogą przy opisie istoty owych zależności³⁰¹. Podstawowymi kryteriami służącymi logicznemu uporządkowaniu dalszego wywodu czynię chronologię (najpierw zajmę się postaciami narodzoną we wspomnianym piętnastolecu, później zaś młodszymi sukcesorami) oraz (przede wszystkim) „stopień pokrewieństwa” łączący sukcesora z protoplastą. Najistotniejsze jest dla mnie zbadanie, jak głęboko sięgają owe wpływy. Czy przenikają one do poetyckiej materii, uobecniają się w strukturze wiersza, czy też konstytuowane są bardziej za sprawą krytyków niż samych formuł postaci lirycznych.

³⁰⁰ Kwestie nazwy, ram czasowych, przynależności poszczególnych poetów, programu, wskazania cech charakterystycznych dla twórczości tej grupy, a nawet celowość wyodrębniania kolejnego pokolenia literackiego stanowiły problem, wokół którego na przełomie lat 70-tych i 80-tych toczyły się liczne dyskusje. Zwolennicy pokoleniowej koncepcji literatury (Andrzej K. Waśkiewicz, Jerzy Leszin-Koperski, Maciej Chrzanowski, Zbigniew Jerzyna) przedstawiali argumenty za wydzieleniem nowej grupy debiutantów, przeciwnicy podkreślali, że nazbyt szybkie zamykanie niewielkich okresów literackich w sztuczne ramy niewiele wnosi, a nawet zaciemnia literacką arenę (Dariusz Pawelec, Dariusz Tomasz-Lebioda).

Więcej na ten temat zob.: (S. Chwin: *Sytuacja etyczna debiutu*. „Litteraria” 1975, nr 9; S. Rosiek: *Dzielić? Łączyć?* „Litteraria” 1977, nr 11; J. Leszin-Koperski, A. K. Waśkiewicz: *Pokolenie które wstępuje 1975-1980. Antologia*. Warszawa 1981; A. K. Waśkiewicz: *Ósma dekada*. Wrocław 1982; *Poeta jest jak dziecko. Nowe Roczniki. Antologia*. Oprac. M. Chrzanowski, Z. Jarzyna, J. Koperski. Warszawa 1987; D. Pawelec: *Rozbiórka nowych roczników*. „Tak i Nie” 1989, nr 15 (312); D. T. Lebioda: *Dzieci Pana Cogito*. W: Tegoż: *Pragnienie śmierci*. Bydgoszcz 1996.

³⁰¹ W pewnym sensie bliskie mi jest podejście Dariusza Tomasza Lebiody, który przyglądając się powołanym do życia w latach osiemdziesiątych postaciom inspirowanym Herbertowską *personą*, pozostawia na boku podziały pokoleniowe uznając, że uwidaczniająca się w twórczości kilku twórców „koncentracja wokół prymarnego motywu Pana Cogito” pozwala mówić o „zbiorowym wystąpieniu grupy poetów tworzących postacie, w których zostały przetworzone doświadczenie Herberta” (Zob.: D. T. Lebioda: *Dzieci Pana Cogito...*, s. 143-146).

„Dzieci chciane” i „mniej chciane”

Otwierając galerię sukcesorów Pana Cogito ponownie, w pierwszej kolejności zaprezentuję postaci, których rysy zdradzają silne pokrewieństwo ze swoim protoplastą. Jednocześnie już teraz chcę zaznaczyć, że zarówno wśród *person* blisko związanych ze swym antenatem, jak i tych sytuujących się dalej od niego, znajdują się, jeśli tak można rzec, „dzieci chciane” i „mniej chciane”. Mianem pierwszych określam *persony* ciekawe, artystycznie udane, drugim natomiast postaci raczej mało oryginalne, bądź niezbyt fortunne poetycko, dla których jedyny argument wartościujący stanowi właśnie możliwość odniesienia do ich fundatora.

Blżsi sukcesorzy Pana Cogito.

Gnykć Tadeusza Sławka

Postacią wyraźnie nawiązującą do *persony* Herberta, ujawniającą złożone relacje z Panem Cogito tak na płaszczyźnie formalnej, jak i w sferze poetyckich sensów, a jednocześnie w pewien sposób bliską Barańczakowskiemu N.N. jest Gnykć, który pojawił się w wydany w 1982 roku zbiorze wierszy Tadeusza Sławka zatytułowanym *Staw*. Choć związki tej figury z *personą liryczną* twórcy *Struny światła*, nie czynią z niej postaci równie wyrazistej jak, omówiona wcześniej (wbrew porządkowi historycznoliterackiemu) Madame Intuita, Gnykć jest, bez wątpienia, jednym z najciekawszych sukcesorów wchodzących w skład prezentowanej tutaj galerii. Tym, co przede wszystkim przyczynia się do skomplikowania owej figury, zdaje się jej swoista podwójność. Wszak Gnykć, z jednej strony jawnie przeciwstawia się Panu Cogito, co uwidacznia się chociażby w niezbyt wyszukany, a nawet zupełnie pospolitym (budzącym skojarzenia z takimi leksemami, jak: „knykć”, „gnyk”) przydomku tej *persony*, z drugiej jednak swą wysoką, nasyconą symbolami kultury dykcją zdradza tęsknotę do bliskiego Panu Cogito dawnego świata wartości. Wykreowana przez

współtwórcę katowickiej grupy Kontekst figura to zatem jednocześnie Pan Cogito à rebours i, paradoksalnie, kontynuator gestów swego antenata.

Taka (złożona, dobrze przemyślana, aktywizująca różne konteksty, ujawniająca sprawność warsztatu) formuła *persony lirycznej* przystaje do erudycyjnej liryki Sławka – poety, krytyka, znawcy tradycji i konwencji literackich. Jak podkreśla Marian Kisiel, w swej twórczości Sławek podejmuje ideę, „iżby zawrzeć w ograniczonej jedności wiersza równocześnie przestrzeń autotelizmu i przestrzeń metodologii. Wiersz, prócz tego, że winien możliwie najpełniej ujawniać swą oryginalność, winien także komentować sam siebie. I jeśli nie w nim samym zawiera się komentarz, jego dopełnieniem staje się kontekst – miejsce w tomie, temat przewodni cyklu, słowa-symboli. Wiersz nabiera w ten sposób wymiaru filozoficznego, jakby w myśl zdania Heideggera, iż <<wszelka myśl, która rozwija sens, jest poezją, ale wszelka poezja jest myślą>>”³⁰².

W składającym się z pięciu utworów cyklu o Gnykcju, śląski poeta zderza ze sobą głównie dwie konwencje – formuła poezji klasycyzującej miesza się tutaj z konwencją liryki nowofalowej. Funkcję uniwersalizującą wypełniają w tomie przede wszystkim: bogata mozaika intertekstualnych odniesień (do Biblii, mitologii, znanych tekstów literatury), nasycenie frazy symbolami, poetycka mowa, która nie podlega erozji czasu, nie zniża się do „czarnej piany gazet” (ROM, s. *Do Ryszarda Krynickiego – list*). Erudycyjna fraza, którą posługuje się Gnykc, zdradza jego inteligencki rodowód. Charakterystyczny dla tego tomu typ metaforyki bazującej na słowach-kluczach, niezwykle silnie nacechowanych symbolicznie (*księga natury, apokaliptyczny blask, kolumny, piękno, idee, raj, złożone kopuły, proroczy sen, wnętrza, dusza, sens*), przenosi do świata kultury. Samego Gnykcia natomiast, podobnie jak Pana Cogito, znamionuje skłonność do (auto)refleksji, zapadania w siebie, wnikliwego obserwowania rzeczywistości, wyciągania wniosków z minionych dziejów (*J. A. Gnykc rozmyśla nad naukami płynącymi z historii*, s. 49)³⁰³ oraz kontemplacji istnienia w najmniejszych jego przejawach. Gnykc – „ostatni romantyk i alchemik” (*J. A. Gnykc czyta księgę natury*, s. 52), przyglądając się kamieniowi, rozmyśla nad zagadką tożsamości. Okazuje się jednak, że jej zbudowanie nie jest wcale sprawą prostą:

„Kontemplacja kamienia,
który usiłował wpuścić go do swego wnętrza,

³⁰² M. Kisiel: *Poezjozofia. Wprowadzenie do poezji Tadeusza Sławka*. W: *Dialog regionów: tłumaczenie kultur*. Red. S. Krawczyk, P. Majerski. Czerwionka-Leszczyny 2010, s. 99.

³⁰³ Wszystkie cytowane wiersze Tadeusza Sławka pochodzą z wydania: T. Sławek: *Staw*. Kraków. 1982.

nie zaowocowała ani męką, ani zbawieniem,
ani nawet drobnym mchem spokoju.
[...]
Nie został kamieniem,
który przerósł jego wnętrze,
choć nie był większy od pięści”

(J. A. Gnykć czyta księgę natury, s. 52)

W otaczającej rzeczywistości Gnykć nie potrafi odnaleźć samego siebie. Tęsknota do świata kultury odrywa go od tu i teraz. Jednocześnie w *personę* wpisana jest świadomość, że ucieczka do krainy mitów i tradycji jest niemożliwa. Utracona Arkadia nęci swym pięknem, a rzeczywistość nieubłaganie ściąga w dół. Jej (rzeczywistości) atrybutami stają się w omawianym tomie gazety, telewizja, budzące niepokój wydarzenia w parlamencie, gdzie „słowo ciągle przeważało nad sensem” (J. A. Gnykć *odchodzi od zmysłów*, s. 50). Zwyczajna, przesycona szarością egzystencja Gnykcia sytuuje go w pobliżu doświadczeń Barańczakowskiego N.N. Postaci te łączy wspólny nowofalowy rodowód³⁰⁴. W *Stawie* pojawiają się ponadto – charakterystyczny dla poezji Nowej Fali – typ obrazowania (wykorzystujący metaforykę cielesną), podział przestrzeni na tę uwewnętrzną i zewnętrzną (zagrożoną ujednolicającym żywiołem codzienności) oraz znamienne dla twórczości pokolenia ‘68 słowa-klucze: *powietrze, oddech, podróż, ulica, chłód, język, społeczeństwo*. Choć w rzeczywistości, w jakiej Gnykć został zanurzony można zauważyć pewne elementy przybliżające ją do świata, w którym funkcjonuje N.N. Barańczaka, w samych formułach wspomnianych *person* dostrzegam więcej różnic niż podobieństw.

Gnykć to przede wszystkim ironista, kpiący z tego, co go otacza. Zastosowana przez Sławka ironia, jest jednak inna niż ta, którą posługuje się Herbert w *Panu Cogito*. W analizowanym zbiorze ironia stacza się w sarkazm, drwinę, szyderstwo i służy przede wszystkim rozbijaniu patosu, przewartościowaniu aksjomatów i atrybutów świata kultury, do którego nie sposób powrócić.

Gnykcowskiemu nieustannie towarzyszy świadomość wyobcowania, alienacji. Jest zawieszony pomiędzy światem tradycji, a bylejąkością tego, co go otacza. Doskwierające poczucie braku rodzi melancholijną tęsknotę za tym, co bezpowrotnie utracone, zaś ironiczny dystans obliguje tę postać do stawiania diagnoz pozbawionych złudzeń. Złożona osobowość

³⁰⁴ Na cechy łączące lirykę poetów spod znaku katowickiego Kontekstu, którego Tadeusz Sławek był współtwórcą z twórczością poetów związanych poznańską grupą Próby oraz innymi przedstawicielami Nowej Fali uwagę zwraca Paweł Majerski (Zob.: *Układy sprawdzeń. W kręgu Nowej Fali*. Katowice 1997).

Gnykcia – melancholicznego-ironisty ujawnia się najlepiej w wierszu J. A. *Gnykć odchodzi od zmysłów*:

„Pewnego wieczoru

J. A. Gnykć odszedł od zmysłów.

Postanowił zostawić za sobą to oszustwo i daltonizm
ożenione z rozpustą i wszeteczeństwem
w ciemnych uliczkach palców;
z zakazanych dzielnic nosa
wyprowadzić resztki zapachu eleganckich perfumerii,
ocalić od sękatych pali i szubienicy
ostatni już puchowy materac z luksusowego hotelu,
który łóżka mościł pod chmurami;
intymność genitaliom przywrócić
zasłoniwszy je przed szpiegowstwem oczu
(zastanowił się nawet przez chwilę,
czy nie użyć tu metody pewnego starego greckiego króla,
który zamieszkuje ponoć naszą duszę);
uszy uczynić czymś więcej
niżli kanałem dopływowym jakiegoś portu,
w którym brzuchami do góry pływają martwe ryby,
a usta przeobrazić znowu z brudnej speluny w gustowną restaurację,
w której trzydziestu dwóch usługowych kelnerów czeka na śniadanie.
Postanowił odejść od zmysłów,
od tej plagi,
od chorobliwej bladej przysypanej różem,
jedynej sprawiedliwej,
ostrzeżony proroczym snem o kresie sentymentalizmu,
spaliwszy Condillaca po pośpiesznym procesie,
wyruszył –

Lecz obejrzał się za szybko

i ujrzał:

złocene kopuły, których nigdy nie porośnie mech,
katedry płomienniejsze od wiary, której strzegły tak,
iż była jak węgielek w pożarze miasta,
zboża tłustsze od ziemi, na której rosły,

w parkach ludzie tańczyli i sączyli piwo pod budkami,
w parlamencie słowo nadal przeważało nad sensem,
ministrowie zapewniając o przyjaźni
gorączkowo ukrywali wystające zza mankietów sztylety,
dzieci były rumiane jak nigdy,
ceny cykuty rosły,
na giełdzie w Hongkongu pojawiły się akcje szczęścia
i Knykciowi zrobiło się żal.
Machnął ręką i powiedział:
<<E, tam, wracam>>”

(s. 50-51)

Utwór ten ukazuje zawieszenie Gnykcia między dwoma światami. Tym codziennym trywialnym, którego atrybutami stają się w wierszu brudne speluny, giełda w Hongkongu z „akcjami szczęścia”, pośpieszny proces, ludzie spod budki z piwem, tańczący w parku oraz światem tradycji, kultury, symbolu ewokowanym tutaj przez złożone kopuły, płomienne katedry, eleganckie perfumerie, dopływy do portu, ceny cykuty, greckiego króla. W cytowanym utworze słuchać zarówno echa wierszy Herberta, jak i poetów Nowej Fali. Gnykć przyglądający się swojemu ciału i starający się „ulepszyć” swe zmysły – np.: „uszy uczynić czymś więcej / niżli kanałem dopływowym pewnego portu [...]”, „a usta przeobrazić znowu z brudnej speluny w gustowną restaurację” przypomina nieco Pana Cogito kontemplującego swoją twarz przed lustrem i próbującego wszelkich zabiegów kosmetycznych w celu uszlachetnienia (uduchowienia) swej cielesności. Z kolei rozterki Gnykcia związane z powrotem do zafałszowanego świata zmysłów przywodzą na myśl wątpliwości towarzyszące bohaterowi wiersza *Powrót prokonsula*, który, decydując się na ponowne przybycie „na dwór cesarza”, musi, wbrew sobie, „[...] na nowo ułożyć się z twarzą” (*Powrót prokonsula*, SP, s. 269). Nowofalowe zaś są w przywołanym utworze Sławka aluzje do rzeczywistości znanej z autopsji – parlament w którym „[...] słowo nadal przeważało nad sensem” czy zakłamanii parlamentarzysty ukrywający „[...] wystające zza mankietów sztylety”.

Żartobliwo-ironiczne udosłownienie metafory „odejść od zmysłów” wyraża chęć zdystansowania się Gnykcia wobec przywołanych przestrzeni – porzucenie sentymentów, złudzeń, zafałszowanych obrazów docierających do niego z zewnątrz. Działaniu ironii podlegają tutaj oba światy. W żadnym z nich bowiem Gnykć nie może znaleźć dla siebie miejsca.

W wierszu tym ujawnia się świadomość Gnykcia – humanisty, teoretyka, stawiającego kulturowe diagnozy. Choć tęskni on do dawnego świata, przewartościowuje go, doskonale przecież wie, że do utraconej Arkadii nie można powrócić, że piękne słowa odnoszą już tylko do siebie samych. Nie pozostaje mu zatem nic więcej niż zabawa kliszami kultury, gra konwencjami, intertekstualnymi odniesieniami. Jednak w tym zamięrowaniu do kolekcjonerstwa, pieczołowitego układania mozaiki cytatów ponownie ujawnia się jego melancholijna natura. Melancholię z kolei rozbija Gnykć (powtórnie) świadomością nowofalową. I tak bez końca.

Próba ucieczki kończy się klęską. Gnykć nie jest jednak rozczarowany („Machnął ręką i powiedział: <<E, tam, wracam>>”), wszak doskonale rozumie, że położenia, w jakim się znalazł, nie sposób zmienić. Nie pozwalają na to jego erudycja, czytanie, umiejętność stawiania trafnych diagnozowania.

Poezja Tadeusza Sławka to liryka profesorska, zintelektualizowana, ujawniająca sprawność warsztatu twórcy i szerokie horyzonty humanisty. Czy jednak w stosowanej tutaj grze konwencjami i chwytami można odnaleźć walor nowości? Mam wrażenie, że tak. W analizowanym cyklu o Gnykciu pomieszczonym w tomie *Staw* poeta uzyskuje go właśnie dzięki zderzeniu konwencji klasycyzujących z nowofalowymi. Posługując się metaforą zaczerpniętą ze znanego wiersza autora *Struny światła* można rzec, że Gnykć Sławka próbuje uczynić wszystko, by po jego śladach przeszedł jednorożec. W omówionym cyklu śląski poeta godzi Herberta z Krynickim³⁰⁵.

Biskup Jansen Krzysztofa Ćwiklińskiego

W drugim, wydanym w 1986 roku tomie poetyckim zatytułowanym *Jesień Biskupa Jansena* Krzysztof Ćwikliński – toruński poeta urodzony 1960 roku – czyni swą *personą liryczną* postać autentyczną. Cornelius Jansen (Janseniusz) to żyjący na przełomie XVI i XVII

³⁰⁵ Na znamienne dla poezji Sławka połączenie rzeczywistości konkretnego i świata idei uwagę zwraca Marian Kisiel. Problem ten opisuje następująco: „W wierszach Tadeusza Sławka rzeczywistość realna prawie nie istnieje, poeta odwołuje się przede wszystkim do rzeczywistości percypowanej myślowo. Taka **myślana rzeczywistość** jest, rzecz jasna, trudniejsza do przyjęcia przez czytelnika, ciąży ku uogólnieniom i abstrakcji, jakkolwiek chce i usilnie dąży do tego, aby być rzeczywistością konkretną, namacalną i sprawdzalną w egzystencjalnych koleinach losu [...]. Jedno jest pewne: wewnątrz tej poezji to zwrot ku generaliom, ku sensom ogólnym, które zostają rozpięte <<poza>> i <<między>>. <<Poza>> konkretnym środowiskiem, rodzajem abstraktu ludzkiego i <<między>> doświadczeniami jednostkowymi” (M. Kisiel: *Poezjologia. Wprowadzenie do poezji Tadeusza Sławka...*, s. 100-101; podkreślenia autora szkicu).

wieku flamandzki duchowny, biskup Ypres, teolog uznany przez Kościół za heretyka i twórcę tzw. *jansenizmu*. Swe najważniejsze tezy, potępione przez ówczesnego papieża, a dotyczące udziału ludzkiej wolnej woli oraz zasług człowieka w dziele zbawienia, Janseniusz wyłożył w traktacie *Augustinus*, opierającym się w głównie na nauce św. Augustyna. Dzieło to wyzwało bardzo wiele kontrowersji i silnie wpisało się w toczącą się wówczas, ważną teologiczną debatę, której rdzeń, jak pisze Leszek Kołakowski, stanowiła „trudność pogodzenia dwu chrześcijańskich tez: Bóg jest wszechmocny i nie sposób wyobrazić sobie, aby ludzie mogli udaremnić Jego wolę; ludzie sami odpowiedzialni są za własne potępienie bądź zbawienie”³⁰⁶.

Persona Ćwiklińskiego, zaprezentowana w składającym się z dziewięciu utworów cyklu pomieszczonym w *Jesieni Biskupa Jansena*, choć zachowuje pewne cechy swego pierwowzoru, to figura, którą poeta wyposaża w indywidualne znamiona. Zdaniem Dariusza Tomasz Lebiody „w gruncie rzeczy [...] Jansen Ćwiklińskiego daleki jest od rzeczywistego biskupa. Jest raczej jedynie pretekstem, a elementy jego życiorysu stają się jakby akwarelowymi rysami tła kreowanego świata przedstawionego”³⁰⁷.

Już na początku należy podkreślić, że świat poetycki Ćwiklińskiego rządzi się przede wszystkim regułami etyki, Jansenowi zaś poeta powierza funkcję krzewiciela oraz strażnika owych moralnych nakazów. Stwarzając swą figurę poetycką autor *Morza Śródziemnego* zdaje się aktywizować dwa wzorce – wysoka dykcja flamandzkiego teologa, głoszącego rygorystyczne poglądy na temat dobrych i złych poczynań człowieka w perspektywie przyszłego zbawienia, łączy się tutaj ze świecką postawą rycerza (postulowaną przez *personę* Herbertowską w takich wierszach jak: *Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, *Przesłanie Pana Cogito*, *Potwór Pana Cogito*), postępującego zgodnie z obowiązującym go etosem i narzucającym ten kodeks innym. Jednocześnie toruński poeta sytuuje swoją postać jak gdyby poza czasem, wyposaża ją bowiem w umiejętność analizowania i oceniania wydarzeń z przeszłości a także przepowiadania tego, co przyniesie przyszłość. Mam wrażenie, że formuła stworzonej przez Ćwiklińskiego *persony* najpełniej wyraża w słowach Hansa Magnusa Enzensbergera, które poeta czyni mottem do jednego w wierszy: „Będzie się go więc zaliczać po wsze czasy do wielkich dobroczyńców ludzkości...”³⁰⁸.

³⁰⁶ L. Kołakowski: *Bóg nam nic nie jest dłużny. Krótka uwaga o religii Pascala i o duchu jansenizmu*. Kraków 2001, s. 16.

W przywołanym studium Leszek Kołakowski wyklada poglądy Janseniusza, wyjaśnia główne tezy Augustinusa i przedstawia argumenty jansenistów we wspomnianej debacie teologicznej.

³⁰⁷ D. T. Lebioda: *Dzieci Pana Cogito...*, s. 151.

³⁰⁸ H. M. Enzensbergera cyt. za: K. Ćwikliński: *Jesień Biskupa Jansena*. Warszawa 1986, s. 36.

Rozpamiętując minione dzieje Jansen stara się wywieść z nich podstawowe wartości etyczne, a tym samym przyjmuje na siebie obowiązki ich odnowiciela i kontynuatora wielkich przodków:

„jak za czasów, kiedy wyznaczono pierwsze prawo praw,
ową metaforę, której ni poznać dokładnie,
ni też ominąć –
wznoszę się i opadam pośród morza traw i morza imion

– – –

oto mówię do siebie, jakbym do was mówił.
Wiążę u nóg sandały, choć nigdzie nie idę.
Deszczem lustra stroję w pastelowe smugi
i zbroję mi czyszczą oniemiałe sługi,

choć jej nie włożę”

(*Listopad biskupa Jansena*, s. 26)³⁰⁹

Najważniejszym aksjomatem jest, w przekonaniu Jansena, prawda. W wierszu *Zeznanie biskupa Jansena przed trybunałem rewolucji* bohater wciela się w rolę obrońcy tej personifikowanej, podobnie jak cnota w utworze *Pan Cogito o cnocie*, wartości:

„Tak w dzień wesela, jak w dzień pogrzebu
Prawa szła przodem, lecz okaleczona
w czapce trefnisia, w sutannie prałata,
na konopnym sznurze wśród śpiewów wleczona
uliczką wąską –

w czuły uścisk kata...

Wstałem tedy i barwne witraże potłukłem.
W opętaniu podarłem wszystkie kalendarze.
Zniszczyłem klepsydry i posągi smukłe,
a przy tym wiedziałem, że nic nie wymaże
dni tych z historii,

choć miałem nadzieję,

Że czas przystanie, wiatr strzępy rozwieje...
Lecz tylko zostały krwi ślady na ścianach!”

(s. 20)

³⁰⁹ Wszystkie cytowane wiersze Krzysztofa Ćwiklińskiego pochodzą z wydania: K. Ćwikliński: *Jesień Biskupa Jansena*. Warszawa 1986.

Dariusz Tomasz Lebioda przyglądając się portretowi *persony* powołanej do życia w analizowanym tomie podkreśla, że „Jansen Ćwiklińskiego ukazany został w perspektywie wielkiej ogólnoludzkiej tęsknoty za czystością i pięknem [...]”³¹⁰. Postać ta, wzorem figury stworzonej przez Herberta, jest tak ukształtowana, by „być matrycą dla przyszłych postaci, [...] stworzyć taką filozofię istnienia, aby nie było najmniejszej wątpliwości, iż była ona podkładem myślowym życia prawdziwego, realnego i najrzeczywiście przeżytego”³¹¹. W tym sensie Jansen staje się swoistym autorytetem moralnym. Jako biskup cierpliwie wyklada swe idee, objaśnia dogmaty, dyskutuje o tajemnicach wiary. Wciela się w rolę przewodnika i nauczyciela, który innym udziela rad:

„Otrzymałem list. Pewna młoda kobieta pyta w nim, dlaczego moją idee odrzucono, zaś podjęto ducha mojej idei?

Odpowiadam:

Czyż nie odrzucamy śmierci nieustannie żyjąc w duchu śmierci? Czyż nie odrzucamy każdej możliwej tortury nieustannie wzajemnie się torturując? Czyż nie przeklinamy naszych czasów żyjąc zgodnie z ich coraz to bardziej absurdalnym duchem? Czyż nie odrzucamy – pytam – czyż nie odrzucamy każdej idei, której nie musimy się obawiać, która nie będzie narzucona siłą? Czyż nie mówimy nieustannie o wolności żyjąc w stanie jej zaprzeczenia?

Tak. Ma Pani słuszność. Nie odrzucamy tylko miłości, ale jedynie dlatego, że nie mamy o niej właściwego wyobrażenia i zawsze będzie ona zjawiskiem przekraczającym nasze niewielkie przecięz możliwości. Polecam Pani I List Świętego Pawła Apostoła do Korynjan, gdzie problem ten znajduje swą właściwą wykładnię.

Z wyrazami szacunku i podziękowaniem za pamięć.

Cornelius Jansen, biskup”

(Biskup Jansen w obronie własnej, s. 36)

To, co szczególnie przybliży poezję Ćwiklińskiego do liryki Herberta, to niezwykle silnie uobecniony tutaj etyczny dyktat. Jansen, podobnie jak Pan Cogito, lubi przemawiać z wysokości, sytuować się ponad tymi, których poucza. Błogosławiąc mieszkańców Europy,

³¹⁰ D. T. Lebioda: *Dzieci Pana Cogito...*, s. 151.

³¹¹ Tamże.

wciela się w postać sędziego oceniającego ludzkie poczynania i prorokuje do czego mogą doprowadzić ich niemoralne postęпки:

„Jeśli zaprzedacie
owo wielkie dziedzictwo w niewolę zepsucia
w proch prysną zbroje wasze, żelazne okucia
uwolnią bramy. Te pójdą nad rzekę
i człowiek każdy, tak będzie człowiekiem
jak sam odmierzy, a firmament spadnie
w tym dniu, którego nikt z was nie odgadnie –
w gwałcie wytrawnych przygniecie żołnierzy...

[...]

Gdzież ocalenie? – teraz się pytacie
jak cenić mądrość, którą pogardzacie
i co się godzi stawiać ponad siłą?
...zostańcie sami, choć samotność wasza
niczym jest wobec pustelni Jonasza –
gdyście tak zgrabnie roztrwonili miłość...

[...]

Przeto błogosławię pustą Europę wzdłuż kontynentu
znakiem zapytania –

(*Biskup Jansen błogosławi Europę*, s. 31)

Marko Polo Roberta Gawłowskiego

Robert Gawłowski (ur. 1957 r.) – zdaniem krytyków – jeden z najciekawszych poetów drugiej połowy lat 70³¹², w wydany w 1987 roku tomie *Marko Polo* (traktowanym przez

³¹² W ten sposób ocenia poezję Roberta Gawłowskiego Janusz Drzewucki (Zob.: J. Drzewucki: *Samotny, a więc każdy*. „Rzeczpospolita” 1997, nr 188, s. 25).

niektórych recenzentów za oficjalny debiut³¹³) najważniejszą figurą liryczną swego zbioru czyni tytułowego Marko Polo, a zatem, podobnie Ćwikliński w omówionym wcześniej tomie, postać autentyczną, zaczerpniętą z historii. Średniowieczny włoski podróżnik-odkrywca ze zbioru Gawłowskiego został, niemal automatycznie, uznany za młodszego krewnego „Pana Głowy – Paula Valery’ego, niejakiego Piórki – Henri Michaux, Sweeneya – Thomasa S. Eliota czy Pana Cogito – Zbigniewa Herberta”³¹⁴.

Marko Polo z tomu Gawłowskiego odbywa jednak nie tylko wędrowkę po krainach geograficznych (choć ten aspekt podróży jest w tomie również obecny). Podczas swej wyprawy odwiedza on bardzo odległe przestrzenie – dociera do miejsc legendarnych, mitologicznych, przemierza szlaki najcenniejszych zabytków ludzkiej kultury, błądzi w przestrzeniach kosmicznych, a nawet zanurza się w głębinach ludzkiej świadomości i podświadomości. Wędrowka Marko Polo (podzielona w tomie na trzy epizody, z których każdy zostaje opatrzony innym mottem-przesłaniem) stanowi wielką metaforę ludzkiego losu. Takie odczytywanie zbioru uprawomocnia już zamieszczony przed tekstem właściwym *Argument*, w którym poeta wyjaśnia, jak rozumie istotę podróży i cel wędrowania:

JEST W WĘDRÓWCE MUZYKA,
KTÓRA POZOSTAJE,
JEST W CZŁOWIEKU PIEŚŃ,
KTÓREJ NIE SŁYCHAĆ

(*ARGUMENT*, s. 5)³¹⁵

Marko Polo to zatem ten, który wyrusza w daleką drogę, by usłyszeć ową niemą pieśń, którą ma w sobie. „Szukający nowej drogi” wędrowiec staje się symbolem człowieka poszukującego swojej tożsamości. Przy czym należy podkreślić, że u genezy owej podróży leży poczucie wykorzenienia, wydziedziczenia³¹⁶. Niemogący usłyszeć własnej pieśni Marko Gawłowskiego przypomina podmiot liryczny z wiersza Herberta *Głos*, który zagubiony w świecie i niepewny samego siebie, przepełniony rozpaczą postanawia odnaleźć

³¹³ Tak twierdzi zajmujący się poezją lat 70-tych i 80-tych Dariusz Tomasz Lebioda (Zob.: D. T. Lebioda: *Debiuty z Italią w tle*. „Nowe Książki” 1988, nr 1, s. 9; D. T. Lebioda: *Dzieci Pana Cogito...*, s. 152-153).

Tego samego zdania jest Rafał Jaworski – recenzent wspomnianego tomu Gawłowskiego (Zob.: R. Jaworski: *Wpisywanie się w ponadczasowe*. „Życie Literackie” 1989, nr 13, s. 12)

Przed wydaniem zbioru *Marko Polo* Gawłowski był autorem arkuszy poetyckich: *Nie ukrywajmy tego szaleństwa* (1983 r.), *Ograniczony wybór* (1984r.), *Marko Polo szuka nowej drogi* (1984r.).

³¹⁴ J. Drzewucki: *Samotny, a więc każdy...*, s. 9.

³¹⁵ Wszystkie cytowane wiersze Roberta Gawłowskiego pochodzą z wydania: R. Gawłowski: *Marko Polo*. Warszawa 1987.

³¹⁶ Por.: R. Jaworski: *Wpisywanie się w ponadczasowe...*, s. 12.

przywracającą światu harmonię zagubioną muzykę sfer (i jednocześnie głos własnego sumienia):

„[...]

idę do lasu

[...]

potężne zuchwy owadów

bawią milczenie ziemi

na pole

płyty zielone i żółte

przytwierdzone szpilkami owadzych istnień

dźwięczą za każdym dotknięciem wiatru

gdzie jest ten głos powinien

odezwać się gdy na chwilę

zamilknie niezmordowany

monolog ziemi

nic tylko szmery

klaskanie wybuchy

wracam do domu

i doświadczenie przyjmuje

postać alternatywy

albo świat jest niemy

albo jestem głuchy

ale być może

obaj jesteśmy

napiętnowani kalectwem

[...]”

(Z. Herbert: *Głos*, HPG, s. 88-89)

Marko Polo, jak i Pan Cogito, funkcjonują w przestrzeni wydziedziczenia. Wędrowiec z tomu Gawłowskiego jest pełen obaw, bowiem dotychczasowe starania podjęte w celu odnalezienia sensu, nie przynoszą zamierzonego efektu. Marko Polo czuje się zagubiony w świecie, stoi pośród nieznanых duktów. Przed nim i za nim migocze nicość:

„Próbowałem wytyczyć tę drogę śledząc
gwiazd ruch zawily, próbowałem
odnaleźć się w każdym otwarciu dłoni,
przed oczyma rozkładałem nieznane
mapy; stałem przed astrolabium,
zapatrzony w jego kręgi poruszałem nimi,
czytałem orbity, po których krążą
spojrzenia i słowa, i sięgałem jeszcze
po inne – bardziej dziwne i skomplikowane
– instrumenty; wróżyłem z mchu i włosów,
rzucąłem słowa na wiatr, lecz
nie powróciły i nawet teraz,
gdy z całej siły ściskam w palcach magnetyczną igłę,
tej drogi wciąż nie widać;

to, co za mną, już zniknęło – przebyty trakt
w chmurę pyłu się zmienił

to, co przede mną – jedynie krokiem
się objawia i cicho szepcze stopie, lecz i ona
nie zostawia śladu i z każdym ruchem
coraz bardziej
w milczące niebo się zapada”

(Marko Polo szuka nowej drogi, s. 8)

Stworzona przez Gawłowskiego postać to kolekcjoner pamiątek, który podąża za śladami pozostawionym przez wielkich przodków. Niezwykle cennym drogowskazem w jego wędrówce staje się, zapewne nieprzypadkowo, światło. W wierszu *Ślady* Marko Polo nazywa siebie łowcą światłości:

„[...]”
i między palcami zobaczyłem gwiazdy,
a na środku dłoni – Mleczną Drogę,
zacisnąłem palce,
skrywając między nimi
światło”

(Ślady, s. 9)

Gawłowski bardzo chętnie wykorzystuje w swoim tomie metaforę świetlną. Funkcjonuje ona tutaj przede wszystkim jako synonim iluminacji, prawdy, drogowskazu w podróży mającej na celu odnalezienie własnego „ja”. Innymi atrybutami poznania są, podobnie jak w poezji autora *Hermesa, psa i gwiazdy*, dłoń, stopa i twarz. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że w zbiorze *Marko Polo* pełnią one rolę słów-kluczy, występują bowiem niemal w każdym wierszu. Ponadto metody, którymi stworzona przez Gawłowskiego postać doświadcza otaczającej ją rzeczywistości, ludzako przypominają te stosowane przez *personę* Herberta. W wierszu *Diamentowa Droga* Marko Polo wyznaje:

„Dochodziłem tej prawdy każdą swoją myślą.
Dotykałem jej każdym oddechem”

(*Diamentowa Droga*, s. 32)

Podróżnik z tomu wrocławskiego poety idąc przez świat, aktywizuje swój rozum i zmysły. Chce chłonąć rzeczywistość wszystkimi możliwymi receptorami. Choć napotkany na drodze nieznany Mędrzec udziela mu następującej rady:

„Poniechaj zatem wszelkich pytań.
Bądź, czym jesteś, i nie zastanawiaj się nad tym”

(*Marko Polo słucha rad Mędrca*, s. 30)

Marko nie czyni z niej własnej dewizy życiowej. Pozostaje wiernym uczniem Kartezjusza i do każdej nowej rzeczy, osoby, sytuacji podchodzi, jak francuski filozof, niezwykle sceptycznie:

„Teraz pewien jestem
coraz mniej,
coraz więcej wątpię,
coraz częściej pytam [...]”

(*Znikający punkt*, s. 55)

Peregrynacja Marko Polo, choć niełatwa, trwa niezwykle długo. Stworzonej przez Gawłowskiego postaci zdaje się bliski ten sam postulat, który patronuje wędrownikom Pana Cogito. Najpełniej został on wyrażony w wierszu Herberta *Podróż*:

„Więc jeśli będzie podróż niech będzie to podróż długa

powtórka świata elementarna podróż
rozmowa z żywiołami pytanie bez odpowiedzi
pakt wymuszony po walce
wielkie pojednanie”

(Z. Herbert: *Podróż*, EnO, s. 555)

Strudzony drogą Marko, chcąc dodać sobie sił powtarza:

„[...] od drogi się nie odwracaj, bo ona prze tobą nie znanym traktem”

(*Marko Polo osłabłszy pije w drodze wino*, s. 17)

Peregrynacja staje się dla niego w pewnym sensie celem samym w sobie:

„[...]
Nie utykać w drodze, wciąż się poruszać,
Przemierzać, poznawać, dotykać,
Pieścić nowe. Od nowa.”

(*Marko Polo porzuca wszelkie przywiązania*, s. 33)

Nie dziwi zatem, że nosi ona znamiona podróży przekraczającej wszelkie granice czasoprzestrzeni. W tym sensie wędrówka Marko Polo staje się hiperwędrówką, jemu samemu zaś przysługuje miano hiperwędrówca:

„Przychodzą chwile, gdy Marko odkrywa,
że cała jego podróż trwa poza czasem
i poza istnieniem

w jakiejś śnionej przyszłości
w jakiejś śnionej przeszłości
w tym, co teraz i tu, albo raczej
po jego nieznannej – nieobecnej
w niczych myślach – stronie”

(*Światło i mgła*, s. 48)

Według Rafała Jaworskiego „[...] przyjmując za Eliotem, że <<wszelki czas jest teraźniejszy wiecznie>>, a to, co się pisze <<częstką wiecznego tekstu, Gawłowski

sprzymierza swego Marko z ponadczasowym uniwersum, aby oswoić w wewnętrznym pejzażu ład i harmonię”³¹⁷.

Czerpiąc przyjemność z możliwości doświadczenia świata w jego różnorodności i zmienności, Marko Polo dziękuje Bogu, podobnie jak zachwycony niewysłowionym pięknem wszelkiego stworzenia wędrowiec z *Modlitwy Pana Cogito podróżnika*:

„Wszędzie cisza i spokój i żar

[...]

i wiara, i pragnienie, i droga,

spokój i prostota wszelkich czynności,

piękno zachodów i wschodów słońca,

niepojęta melodia ciemności i gwiazd,

tkliwe podmuchy wiatru,

i życiodajny dar wody

– oto język Boga, którego Marko

odkrywa w każdej rzeczy,

– oto doskonała sztuka wyrazu, którą

nieustannie pojmują zmysły wędrowca”

(*Wszędzie cisza*, s. 21)

Bezpośrednich i pośrednich nawiązań do liryki Herberta, tak w planie treści, jak i na płaszczyźnie formalnej (także tych ujawniających się w formule głównej postaci lirycznej) jest w zbiorze *Marko Polo* wiele (momentami być może są one aż nazbyt liczne i czytelne). Już samo przesycenie tej liryki „[...] treścią filozoficzno-kulturalną”³¹⁸, na które uwagę zwraca Rafał Jaworski, stanowi wyraźny adres do twórczości autora *Struny światła*. Blisko Herbertowskiej sytuuje się również fraza, jaką posługuje się Gawłowski, znajomo brzmią tytuły pomieszczonych w omawianym tomie wierszy (*Marko Polo przystanąwszy na chwilę, kontempluje Północ; Marko Polo wchodzi do skamieniałego ogrodu; Marko Polo rozmawia z Mistrzem Zen*). Często pojawia się tutaj także , charakterystyczny dla liryki Herberta, zabieg polegający na umiejscawianiu w bezpośrednim sąsiedztwie tekstów korespondujących ze sobą na płaszczyźnie semantycznej. Ponadto sam Marko Polo, podobnie jak Pan Cogito, raz spełnia funkcję pierwszoosobowego podmiotu mówiącego, innym razem staje się przedmiotem opisu. Obu postaciom przyświeca ten sam cel – odnaleźć siebie i zbudować

³¹⁷ R. Jaworski: *Wpisywanie się w ponadczasowe...*, s. 12.

³¹⁸ Tamże.

trwałe poczucie tożsamości. I raczej trudno zgodzić się z opinią jednego z recenzentów, który podkreśla, że:

„Jeśli porównamy Marka z Panem Cogito, który też jest podróżnikiem, to zauważymy, że Marko to człowiek in statu nascendi, gdy Pan Cogito, jako postać nieomal spizowa, to ścisła reguła etyczna”³¹⁹.

Nawet jeżeli imperatyw etyczny to element niezmiernie ważny dla zrozumienia istoty Herbertowskiej figury, to wędrujący w poszukiwaniu własnej tożsamości Pan Cogito jest, moim zdaniem, w równej mierze postacią „w trakcie stawania się”, co *persona* występująca w analizowanym zbiorze.

Choć wykreowana przez Gawłowskiego figura lityczna momentami tak bardzo naśladuje gesty, zachowania swego antenata, że niemal ociera się o granice niezbyt oryginalnej repetycji³²⁰, w moim odczuciu, jest dość ciekawa. Według samego poety zresztą, to właśnie w możliwości czerpania z nieprzebranych źródeł tradycji i powtarzania wybranych elementów wyraża się istota tworzenia. U kresu swej wędrówki Marko Polo stwierdza bowiem:

„Udało mi się odtworzyć obrazy i kształty,
Udało mi się ułożyć zdania, wersy i frazy,
Okazało się jednak, że powtórzyłem i przepisałem,
Co już dawno powiedzieli inni.

Nie znalazłem żadnej prawdy oprócz jednego:
Gramatyka i algebra to zawsze tylko są prawa –
Co innego poszukiwać, a co innego znaleźć.

Teraz już wiem, nie oczekuję żadnego odkrycia
Czy iluminacji,

Cieszę mnie cząstki wiecznego tekstu,
Który jest mi dany.

Wielki to dar, lecz trzeba go nieustannie odnawiać.

³¹⁹ R. Jaworski: *Wpisywanie się w ponadczasowe...*, s. 12.

³²⁰ Wtórność Marko Polo wobec Pana Cogito to główny zarzut, jaki stawia Gawłowskiemu Dariusz Tomasz Lebioda. Recenzent podkreśla: „Szkoda jednak, że Gawłowski nie wyposażył swojej debiutanckiej książki w więcej rysów indywidualnych. Owszem w myśleniu Marko Polo kryją się myśli i rozterki samego autora, ale byt natarczywe jest tutaj podobieństwo z Panem Cogito, a nawet nie tyle już duchowe podobieństwo, co po prostu <<bliskie sąsiedztwo stylistyczne>>” (D. T. Lebioda: *Debiuty z Italią w tle...*, s. 10).

Pomimo tego, że „[...] raczej daleko wierszom Gawłowskiego do głębokich i wyszukanych figur myślowych autora *Hermesa, psa i gwiazdy*”³²¹, postać Marko Polo uznaję za jedną z bardziej udanych *person*-sukcesorów, które znajdują się w skomponowanej przeze mnie galerii³²².

Nikodem Jerzego Czarnoty

Większość przedstawionych dotychczas twórców stosowała kategorię *persony lirycznej* w celu uczynienia poetyckiego głosu donośniejszym, bardziej wyrazistym, zauważalnym. Zupełnie inaczej czyni Jerzy Czarnota w wydany w 1987 roku tomie *Horyzonty pionowe*. Pojawiająca się w tym zbiorze postać Nikodema służy lubelskiemu poecie do uzyskania efektu niepewności i nieśmiałości, dystansu wobec tego, co stwarza. *Persona* staje się tutaj gwarantem pełnej skromności postawy wycofania, ukrycia się za własnym dziełem. Taka postawa znamionuje całą twórczość wspomnianego poety-kapłana. Owa poetycka niepewność autora *Migotania zegarów*, wypływa, zdaniem Konstantego Pieńkosza, z wielu źródeł, ale za najważniejsze należy uznać fakt, że Czarnota „powołanie poety pozostawia w cieniu swego kapłaństwa [i dlatego – K.W.] korzysta [...] z talentu poetyckiego w sposób dyskretny, nieśmiały, korzysta artystycznie i intelektualnie ze swej niepewności, jakby nie dowierzał swojemu talentowi. I właśnie wszędzie tam, gdzie daje wyraz owej niepewności, głodu zaufania, stwarza dyskretnie, subtelne i zarazem bogate poznawczo konstrukcje intelektualne i emocjonalne”³²³.

³²¹ D. T. Lebioda: *Debiuty z Italią w tle...*, s. 10.

³²² W zakończeniu warto dodać, że Marko Polo nie jest jedyną postacią, która zagościła w liryce Roberta Gawłowskiego. Oprócz omówionej *persony* w jego twórczości pojawił się jeszcze Samotny – występujący w trzeciej części zbioru *Podróż chroniczna* (1997 r.) oraz Georg Trakl (główna figura poematu: *Georg – ostatnie chwile, ostatnie błyski* wydany w 1998 roku).

Zdaniem Dariusza Tomasza Lebiody „stylizacja personalistyczna” stała się zamienną cechą twórczości tego autora (Zob.: D. T. Lebioda: *Dzieci Pana Cogito...*, s. 152-153).

Owo zamiłowanie do stosowania chwytu *persony*, według Janusza Drzewuckiego, wynika u Gawłowskiego z faktu, że: „[...] nadając swojemu bohaterowi wyraziste cechy charakterologiczne, a nawet fizyczne – poeta chce mieć pewność, że odbiorcy łatwiej będzie się identyfikować z przesłaniem jego liryki, że w fikcyjnej postaci czytelnik odnajdzie cząstkę siebie” (J. Drzewucki: *Samotny, a więc każdy...*, s. 9).

³²³ K. Pieńkosz: *Co zamknięte...*. W: J. Czarnota: *Horyzonty pionowe*. Warszawa 1987, s. 8.

Jedną z takich konstrukcji jest figura Nikodema. Według Jana Z. Brudnickiego wiersze, w których występuje ta *persona* należą do najbardziej udanych i najambitniejszych utworów Czarnoty, są bowiem „skomplikowane, odwołują się do władz intelektu [...] i nie mogą trafić do gustu zwolennikom poezji tradycyjnych harmonii”³²⁴.

Pierwowzorem stworzonej przez Czarnotę postaci jest oczywiście Nikodem z *Ewangelii św. Jana*. Biblijny Nikodem to jeden z wysoko postawionych faryzeuszy, który chce zrozumieć głoszoną przez Jezusa naukę. Jednak, by to uczynić, musi uwierzyć naprawdę w słowa Chrystusa, a zatem „narodzić się powtórnie” (J 3, 1-3).

Postać powołana do życia w *Horyzontach pionowych* zachowuje główne rysy swego protoplasty. Według Bogdana Ostromęckiego taka formuła *persony* Czarnoty ujawnia pewne analogie do figury stworzonej przez Herberta. Jeśli bowiem najważniejszą dewizą Pana Cogito – *persony* o rodowodzie Kartezjańskim – stają się słowa „Myślę, więc jestem”, tak Nikodem z tomu lubelskiego poety zdaje się mówić: „Wierzę, więc jestem”. Badacz podkreśla jednak, że w koncepcji Czarnoty „problem wiary wyrażony nie jest przez Credo jako formułę, lecz Credo jako doświadczenie, przeżycie. A także jako – zobowiązanie. Wiara występuje tu bowiem nie jako coś, co zostało nam dane, lecz jako to co zadane... [podkreślenia autora cytowanego tekstu]”³²⁵.

W tym sensie Nikodem Czarnoty to *persona*, która stwarza się na oczach czytelnika. Postać ta staje się synonimem człowieka poszukującego swej własnej drogi wiodącej ku nawróceniu, ku zrozumieniu prawd najważniejszych, doświadczeniu Sacrum. Na uwagę zasługuje fakt, że poeta, niepozbywając swej *persony* biblijnej archetypiczności, uwspółcześnia Nikodema, osadza go w realiach XX wieku:

„Co mam robić,
co mam robić?

Codziennie słysząc głos Nikodema
Powtarzany przez miliony ludzi.

Oto nowe perspektywy na życie
z klimatyzacją włącznie
zapewniają nowoczesne kliniki.

³²⁴ J. Z. Brudnicki: *Podróż z książką poetycką. Z witryny Instytutu Wydawniczego PAX*. „Kierunki” 1990, s. 11.

³²⁵ B. Ostromęcki cyt. za: K. Pieńkosz: *Co zamącone...*, s. 9.

U nas wieczna młodość.
Wiosna życia wieczna.
Firma zapewnia
widok na morze.

Wystarczy tylko
drugi raz się narodzić.”

(*Głos Nikodema*, s. 32)³²⁶

Ukrywając się za figurą Nikodema, Czarnota roztrząsa dylematy współczesnego człowieka. Stawia naczelne pytania egzystencjalne. Odpowiedzi na nie każdy musi odnaleźć samodzielnie. Wiara wymaga bowiem postawy aktywnej – dostrzegania we własnej codzienności znaków Absolutu. Głos Nikodem wyraża zatem wątpliwości wszystkich, którzy borykają się z własnym sceptycyzmem³²⁷.

Zdarza się nawet, że Nikodem z *Horyzontów pionowych* na chwilę porzuca swój biblijny rodowód i wciela się w inne postaci:

„Jest Hamletem
szklanych zamków
intryg za ścianą
komputerowo sprawdzonych wątpliwości.

Jest Hamletem
w ogonku codziennych spraw
własnych osiągnięć
pomyłek własnych.”

(*Nikodem w roli Hamleta*, s. 33)

Zakładając swej *personie* kolejne maski, kostiumy (w wierszu *Opisanie Nikodema* tytułowa postać zostaje wyposażona w kompleks Lorda Jima, zaś w utworze *Nikodem na tle płonącego Zegrzanka* występuje w roli pensjonariusza-obserwatora palącego się hotelu) Czarnota mnoży pytania, powiela stopnie dystansu. Nikodem to postać skomplikowana. W niektórych wierszach staje się on swoistym Każdym. Innym razem poeta powierza mu

³²⁶ Wszystkie cytowane utwory Jerzego Czarnoty pochodzą z wydania: J. Czarnota: *Horyzonty pionowe*. Warszawa 1987.

³²⁷ Zob.: K. Pieńkosz: *Co zamknięte...*, s. 9-10.

funkcję mędrca przemawiającego z wysoka, obwieszczającego prawdy i wskazującego prawa rządzące rzeczywistością (*Oświadczenie Nikodema*, s. 46).

Szczególne złożone zdają się relacje łączące tę postać z jej fundatorem. Nikodem to powiernik myśli i tajemnic naczelnego podmiotu mówiącego w tym tomie. To równouprawniony partner w dialogu, jaki autor *Cienia przychodzącego* prowadzi ze sobą, światem, Bogiem (?):

„Odszedłeś Nikodemie
ciągnąc rdzawy łańcuch twoich naszych dni
czy smutny odszedłeś
unosząc dwie bezużyteczne ręce w biblijną przestrzeń
[...]

najtrudniej pogodzić siebie

a w oczach naszych
żagiew wygnania
dnia szarość
przez palce prześwieca”

(*Odszedłeś Nikodemie*, s. 66)

W niektórych wierszach postać Nikodema można utożsamiać z samym autorem, w którego liryce „następuje swoiste sprzężenie artystyczne dwóch darów: kapłaństwa i poetyckiego talentu”³²⁸. Wszak zwracając się do swej *persony*, poeta stawia pytania o sens własnej egzystencji i celowość dokonanych wyborów:

„Choć
Odszedłeś mój Nikodemie
Myśli do ciebie na kolanach
Biegną
Odnajduję cię w słowie geście uśmiechu
Przypadkowych przechodniów
Do krwi zdzierać niejeden obraz
Martwej natury z twoim spojrzeniem
Idącym za mną obok mnie
Aż do wyrwanego ze ściany telefonu

³²⁸ K. Pieńkosz: [Fragment recenzji pomieszczony na okładce tomu *Czarnoty*].

Dlaczego
Wybrałeś głuchotę godzin
Odrącenie przez wszystkie dni
Aż do skończenia świata

Może tak łatwiej
Dojdę
Do ciebie

(*Mój Nikodemie*, s. 102)

Wiersze Czarnoty należy zaliczyć to poezji zintelektualizowanej, jej autora zaś (z wykształcenia historyka sztuki) bez wątpienia można określić mianem „poety kultury”. Tym, co szczególnie przybliża analizowaną lirykę do twórczości Herberta jest podobne spojrzenie na świat. Czarnota, jak Herbert, bardzo często sytuuje się w roli tego, kto „obserwuje dzieła sztuki, penetruje przestrzeń idei”³²⁹, dostrzegając pod ich powierzchnią „ludzką samotność, dramat niezrozumienia i obcości”³³⁰. Wprowadzenie postaci Nikodema jeszcze silniej intelektualizuje lirykę autora *Migotania zegarów*, a także dodatkowo „wzbogaca [jej – K.W.] kontekst kulturowy i metafizyczny”³³¹.

Krasnal Piotra Cieleśza

Wiersze Piotra Cieleśza, poety debiutującego „w ósmej sekwencji serii *Pokolenie, które wstępuje*”³³² przenoszą w zamierzchłe mityczne krainy. U genezy świata poetyckiego zaprezentowanego w wydanym w 1987 roku zbiorze *Jeszcze maleńka europa* legły baśnie, legendy, mity znane mieszkańcom śródziemnomorskiego obszaru kulturowego, a także (może nawet przede wszystkim) opowieści zasłyszane w dzieciństwie, podania i wierzenia ludowe, które poecie przekazali jego przodkowie – od pokoleń zamieszkujący, niegdyś przynależące do Polski, tereny Kresów wschodnich. Z tych, ocierających się o granice prawdy i zmyślenia, historii Cieleśz stwarza własny alegoryczny świat, w którym przeżycia splatają się z tęsknotami, a namacalne fakty łączą z imaginacyjnymi dopowiedzeniami³³³.

³²⁹ K. Pieńkosz: *Co zamknięte...*, s. 11.

³³⁰ Tamże.

³³¹ Tamże.

³³² P. Majerski: *Kresowy bezkres*. „Śląsk” 2007, nr 1, s. 72.

³³³ Zob.: J. Bachórz: *Posłowie do: P. Cieleśz: A jednak światło...*. Gdańsk 2006.

Na tom *Jeszcze maleńka europa* składają się dwa (z pozoru zupełnie odrębne) cykle. W pierwszym z nich, rozbitym na dwie części przez drugi cykl, poeta oddaje głos swej *personie lirycznej* – krasnalowi. Zbiór Cieleśza zastał skonstruowany niezwykle skrupulatnie. Na ową pedantyczną dbałość ujawniającą się w kompozycji *Jeszcze maleńkiej europy*, uwagę zwraca w recenzji tego tomu Dariusz Tomasz Lebioda. Krytyk pisze:

„[...] środkowy cykl wierszy, poświęcony Białorusi i jakby źródłom poezji Cieleśza, jest <<opakowany>> z dwóch stron wierszami z cyklu „krasnal”. Wszystko jakby zbiega się tutaj ku środkowi, ku istocie poezji, ku jej źródłom”³³⁴.

Ponadto poszczególne wiersze pomieszczone w omawianym tomie, choć stanowią odrębne opowiadania, przenoszą w odmienne mityczne przestrzenie, silnie ze sobą korespondują. Utwory te stanowią jakby poszczególne karty w alegorycznej księdze świata, za jaką można uznać zbiór *Jeszcze maleńka europa*. Rolę naczelnego narratora zawartej/zawartych w tej księdze opowieści Cieleśz powierza właśnie krasnalowi. To on staje się przewodnikiem po owych baśniowych obszarach, on jako jedyny zna tajemnice światów, które odwiedza, rozumie prawa nimi rządzące:

„znałem takie miejsce w europie
nikt nie rozumiał w pełni tej księgi
mędrcy mówią dziś że w tym miejscu płakali
siedzieli na zboczach wzgórz i nad brzegiem jeziora
byli niemi
do pierwszego krzyku ptaków
kiedy otwierali ze zdziwieniem oczy
i oczy szeptały
byli głosem
[...]
śpiewali pieśni o studni wypełnionej wodą życia
potem szczęśliwi
odlatywali na grzbiecie siwego konia
za horyzont tajemniejszej księgi
tak mówią dziś mędrcy
lecz ja krasnal wiem
że mędrcy znają tylko
cząsteczkę prawdy”

³³⁴ D. T. Lebioda: *Źródło – mit*. „Nurt” 1987, nr 10, s. 22.

Poszczególnych wierszach krasnal wciela się w różne role. Staje się świadkiem niezwykłych wydarzeń (*krasnal opowiada o czerwonym pisklęciu*), uczestnikiem odkrywczych wypraw (*krasnal opowiada o wyprawie anglików*), posłańcem na dworze tyrana (*krasnal donosi przestrzega i*), mentorem i sędziom stojącym na straży wartości etycznych (*krasnal opowiada o synach marnotrawnych*). Innym razem znów przemienia się złośliwego karła, płatającego figle, mylącego tropy, odwracającego właściwy porządek rzeczy:

„ja krasnal
karzeł garbaty
spójrz królu w me czarne oczy
[...]
tylko przez chwilę byłem twoim sługą
bowiem ja krasnal
jestem twoim jedynym panem
bowiem nie wszystko
bowiem nie wszystko co powiedziałem
jest prawdą”

(*krasnal donosi przestrzega i*, s. 16-17)

Jednak naczelną funkcją, jaką wypełnia ta *persona*, jest rola pośrednika i zarazem łącznika poszczególnych światów pojawiających się w analizowanym tomie. Dzięki wprowadzeniu postaci krasnala, dwa zupełnie nieprzystające do siebie cykle, pomieszczone w *Jeszcze maleńkiej europie*, układają się w spójną kompozycyjnie całość. Wszak pierwszoosobowy podmiot liryczny występujący w zajmującej centralną część tomu grupie wierszy „wschodnich”, podobnie jak krasnal, odbywa podróż do mitycznej krainy położonej nad rzeką Roś, do legendarnego świata swoich przodków. Wędrówka ta oznacza powrót do korzeni, a jej odbycie umożliwia podmiotowi określenie granic własnej tożsamości:

„kiedy na przejściu granicznym w grodzie
stary celnik zapytał mnie
„co wieziecie”
odpowiedziałem mu:
wiozę dziadka umarłego obok konia z batem w szorstkiej dłoni

³³⁵ Wszystkie cytowane utwory Piotra Cieleśza pochodzą z wydania: P. Cieleśz: *Jeszcze maleńka europa*. Bydgoszcz 1987.

aby bił mnie jeśli kłamię w żywe płomienne oczy
wiozę babcię moją żywą ikonę by mi odwagi dodawała
swą cowieczorną pieśnią
wiozę wujków pijaniców na przestrozę i smutek wielki
wiozę chatę garbatą której śmierć zagląda w okna
aby wiedzieć bezustannie że z dziada pradziada i
żeby wiedzieć jasno chodzić pewnie i nie zapomnieć
w piecu zapalić bo babci ciężko i zimno
i chleb czarny wiozę bo u nas takiego nie ma”

(*przejście graniczne*, s. 34)

Wędrującemu po obszarach mitu, baśni, snu krasnalowi także towarzyszy nieustannie tożsamościowa wątpliwość („[...] wydawało mi się że pyta mnie „kim jesteś” [...]”, *krasnal szepce o spotkaniu z*, s. 48). Rozpoczynając swą podróż, wyznaje:

„ja krasnal
nie znam księgi swoich dziejów”

(*krasnal mówi o swej samotności*, s. 9)

Dopiero zaś u jej kresu zrozumie, że:

„ostatnią szansą obrony
najcięższą chorobą serca
tajemnicą wody
księgą historii w chartres
najtwardszym orzechem
ojcem ognia
żołnierzem zawsze gotowym do ataku
schronieniem
tłem dla śmierci
prostą drogą
bezsilnością siłacza
najwyższym na ziemi
jest

kamień

który we mnie
który w was

który”

(*krasnal wyznaje*, s. 55)

Zatem i jego podróżowanie ulega metaforyzacji – krasnal, który przemierza kolejne mityczne przestrzenie poszukuje *de facto* „księgi swoich przodków”, a tym samym i własnego „ja”. Warto podkreślić, że mottem otwierającym drugą część cyklu o krasnalu staje się następujący fragment wiersza *Pan Cogito obserwuje twarz zmarłego przyjaciela*: „gdyby obrócił się w kamień / w ciężką rzeźbę z marmuru / obojętną i godną / jaka była ulga” (s. 42). Ciesiesz, podobnie jak Herbert, symbolicznie nacechowuje kamień. Motyw ten ewokuje w *Jeszcze maleńkiej europie* zagadnienia związane z samopoznaniem, autokontemplacją. Po wyczerpującej wędrówce krasnalowi udaje się wreszcie odnaleźć odpowiedź na nurtujące go pytania. Zacytowany wyżej fragment wyznania krasnala przywodzi na myśl jeszcze jedną Herbertowską frazę: „Jeśli miał poczucie tożsamości to chyba z kamieniem” (*Poczucie tożsamości*, PC, s. 373).

W analizowanym tomie Ciesieszowi udało się spisać własną „księgę genealogiczną”³³⁶, stworzyć niepowtarzalny świat – prywatną „maleńką europę”. Najważniejszym mieszkańcem tej niewielkiej krainy poeta uczynił malutkiego krasnala. Figura ta okazała się jednak, co kilkakrotnie podkreśla Dariusz Tomasz Lebioda, niezwykle pojemna. Wszak krasnal to postać, która „może być rozumiana w całej niemal Europie”³³⁷. Taka formuła *persony* – głęboko zakorzonego w tradycji pośrednika legendarnych przestrzeni, umożliwiła poecie na płaszczyźnie mitu konstruowanie prawd uniwersalnych.

Samuel Budeuf Adama Kalbarczyka

Niemal równie blisko jak przedstawiony nieco wcześniej (zgodnie z porządkiem chronologicznym) Marko Polo Gawłowskiego, choć na innych prawach, sytuuje się wobec Pana Cogito kolejny sukcesor – Samuel Budeuf, który pojawił się w *Obrazach* – pierwszym, wydanym w 1992 roku tomie poetyckim lubelskiego pisarza – Adama Kalbarczyka (ur. 1967

³³⁶ P. Majerski: *Kresowy bezkres...*, s. 72.

³³⁷ D. T. Lebioda: *Źródło – mit...*, s. 22.

O uniwersalizującej roli krasnala Dariusz Tomasz Lebioda pisze: „swoją poetyką odwołuje się <<krasnal>> do dawnych wierzeń ludów skandynawskich i bałtyckich, które stworzyły w swoich podaniach postaci skrząców, kłobuków, chobołów, demonów opiekuńczych. Ale krasnoludki znajdziemy także w opowieściach Czechów, Słowaków, Pomorzaków i Ślązaków, znajdziemy w licznych utworach Andersena, braci Grimm, Konopnickiej, a także w nowoczesnych filmach, na przykład w klasycznych już dziełach Walta Disneya” (s. 22).

r.). Wcześniej fundator Samuela znany był jako autor zbioru opowiadań zatytułowanego *Strusiowisko*.

To, co sytuuje lirykę Kalbarczyka szczególnie blisko twórczości Herberta to imperatyw etyczny silnie uobecniony w postawie *persony* występującej w *Obrazkach*. Na fakt, że problem dobra i zła (tak w sztuce, jak i życiu) poeta czyni naczelną kwestią swego tomu, wskazuje już zamieszczone na początku motto zaczerpnięte z *Ewangelii św. Łukasza*. Myślą przewodnią *Obrazków* zdają się przede wszystkim następujące słowa z przywołanego przez Kalbarczyka fragmentu *Pisma Świętego*: „[...] Patrz więc, żeby światło, które jest w tobie, nie było ciemnością”³³⁸.

Ponadto czytając *Obrazki*, trudno oprzeć się wrażeniu, że również samą istotę sztuki Kalbarczyk rozumie podobnie jak autor *Martwej natury z wędzidłem*. W dorobku ludzkiej kultury Herberta fascynowała najbardziej otwierana przez konkretne dzieło możliwość spotkania z jego twórcą. W wytworach sztuki fundator Pana Cogito poszukiwał głównie śladu żywego człowieka, ukrytej pod warstwą farby historii prawdziwej egzystencji³³⁹. Tak też zdaje się czynić autor *Strusiowiska*, który w poprzedzającym *Obrazki* wstępie wyznaje:

„Każda poezja jest biografią. Każde życie jest małym kamykiem poezji”

(*Nigdy zbyt wiele usprawiedliwień*, s. 7)

Przedstawiona w zbiorze (rozdzielona na cztery odrębne części) przypowieść³⁴⁰ o Samuelu Budeuf „[...] stawia zarazem pytanie o współzależność wartości etycznych i estetycznych”³⁴¹. Tytułowa postać to niewidomy malarz, który wytycza sobie pewien cel – odnalezienie światła. Owe poszukiwania mają w tomie co najmniej dwa znaczenie – w planie dosłownym wyrażają nadzieję Samuela na wyzdrowienie, na płaszczyźnie metaforycznej stają się synonimem podjętej przez niego walki o nadanie sensu swemu kalekiemu istnieniu.

Tak jak Pan Cogito, tak i Samuel ma zatem swojego potwora. Dla *persony* z *Obrazków* jest nim ślepotą, która odcina Samuela od normalnego świata, skazuje go na samotność i niezrozumienie. On jednak nie chce biernie poddać się swemu losowi.

³³⁸ Fragment *Ewangelii św. Łukasza*, cyt. za: A. Kalbarczyk: *Obrazki*. Lublin 1992.

Wszystkie cytowane fragmenty utworów Kalbarczyka pochodzą z tego wydania.

³³⁹ Zamienny dla Herberta sposób kontemplowania sztuki wnikliwie zbadała i opisała Marta Smolińska-Byczuk (Zob.: M. Smolińska-Byczuk: *Życie martwej natury. Malarze holenderscy XVII wieku w oczach Zbigniewa Herberta*. W: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Cz. I. Red. J. M. Ruszar. Lublin 2006).

³⁴⁰ Takie określenie stosuje wobec *Obrazków* Leszek Szaruga (Zob.: L. Szaruga: *Absolutna bariera*. „Dekada Literacka” 1993, nr 16, s. 8).

³⁴¹ Tamże.

Kalbarczyk, wzorem Herberta, wyposaża swą *personę* w rysy heroiczne. Przecistawiający się własnym ograniczeniom Budeuf przypomina pojedynkującego się Pana Cogito:

„Samuel przesiadując na werandzie
długo po zachodzie słońca
szumiącej jeszcze drobinami światła
zdał sobie sprawę że całe jego życie było grą
w której mocował się ze światem
żądającym od niego coraz wyższych stawek
i zmuszającym do grania
na przemian białymi i czarnymi pionkami

największą trudnością była ciągle niepewna
postać przeciwnika
oraz niestałość reguł
wobec których zawodziła wyobraźnia
[...]

(zwycięstwo Samuela Budeuf, s. 46)

Obrazki stanowią swoiste studium kalektwa. Historia tytułowej postaci zajmuje w tomie centralne miejsce (jest opatrzona oddzielnym tytułem – *ŻYCIE SAMUELA BUDEUF* i wyraźnie wyodrębniona od pozostałych części zbioru). Kolejne pomieszczone tutaj wiersze prezentują następujące po sobie etapy egzystencji Samuela poczynając od uświadomienia własnej ułomności (*nieszczęście*), przez powolne osvajanie się z nią (*nieporadność; niecierpliwość; zabawy*), odkrywanie własnych metod doświadczania świata (*poznawanie; modlitwy; ogród*), poszukiwanie celu i sensu istnienia (*studia; przyjaźń*) po ostateczną akceptację swego losu (*potwierdzenie winy*). Niezwykle istotną rolę w owym procesie dojrzewania, jaki przechodzi Budeuf, odgrywa jego wyjątkowa wrażliwość na ból:

„do czasu gdy małemu Samuelowi powiedziano
że jest nieszczęśliwym dzieckiem
nawet się tego nie domyślał
[...]

pewnego dnia Samuel Budeuf
usłyszał płacz z bólu
i to wstrząsnęło nim równie mocno
jak wiadomość o własnym nieszczęściu
wkrótce potem powiedział rodzicom

że wcale nie jest nieszczęśliwy
bo nigdy nie płakał z bólu
[...]"

(*nieszczęście*, s. 16)

Samuel, doświadczając odmiennych typów cierpienia, coraz lepiej zaczyna rozumieć samego siebie i otaczający go świat. Taka formuła stworzonej przez Kalbarczyka *persony* – kalekiego artysty, przywodzi na myśl jeszcze inną występującą w twórczości Herberta figurę (uznaną nawet przez niektórych badaczy za prototyp Pana Cogito³⁴²) – niewidomego Homera z *Rekonstrukcji poety*. Podobnie jak analizowany tom, tak i wspomniane słuchowisko jest wnikliwym zgłębianiem, krok po kroku, natury kalectwa. Co ciekawe właśnie cierpienie staje się w *Rekonstrukcji poety* główną przyczyną dokonujących się w dramacie metamorfoz ślepego pieśniarza. Naznaczony bólem kalekiego ciała dukt aoida, złożony z dziesięciu stacji³⁴³, wyznacza metaforyczną przestrzeń jego wewnętrznej przemiany, symbolizuje trudny proces akceptacji własnej ułomności. Homer Herberta za wszelką cenę chce pokonać własną słabość. Postanawia (tak, jak Samuel z *Obrazków*) przekroczyć granicę własnej ułomności, dać swej pozbawionej celu egzystencji sens. Bohater *Rekonstrukcji* podejmuje trudne wyzwanie stworzenia samego siebie na nowo, bowiem rozumie, że:

„Wszystko, co dotychczas [wiedział o świecie – K. W.] było nieprzydatne. Jak dekoracje z innej sztuki. Trzeba było poznać od nowa, zaczynając nie od Troi, nie od Achillesa, ale od sandału, od sprzączki przy sandale, od kamyka potrąconego niedbale na drodze”³⁴⁴.

Zarówno Homer, jak i Samuel odczuwają drżącą w nich, stłamszoną potencję twórczą. By jednak mogli wyrazić to, co każdy z nich skrywa w swym wnętrzu, obaj muszą najpierw zrozumieć otaczający ich świat, doświadczyć go. Najważniejszym zmysłem w procesie poznawania otaczającej ich rzeczywistości a zarazem źródłem życiowej energii staje się przede wszystkim słuch. Homer wyznaje:

„Bardzo lubię Milet. Ruchliwe miasto. W sam raz tyle hałasu, ile potrzeba do życia”

(*Rekonstrukcja poety*, s. 59).

³⁴² Zob.: J. Kopciński: *Radio, maska i oko wewnętrzne*. „*Rekonstrukcja poety*” Zbigniewa Herberta, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 1, s. 130 – 137. Nieco skrócona wersja tego art. przedr. w: *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*. Red. W. Ligęza. Lublin 2005.

³⁴³ Zob.: J. Kopciński: *Radio, maska i oko wewnętrzne...*, s. 116.

³⁴⁴ Z. Herbert: *Rekonstrukcja poety*. W: Tegoż: *Dramaty*. Wrocław 1997, s. 73.
Wszystkie cytowane fragmenty tego dramatu pochodzą ze wskazanego wydania.

Budeuf także czerpie wielką przyjemność z wsłuchiwania się odgłosy świata:

„[...] Samuel polubił wieczory
zwłaszcza ich łagodną muzykę płynącą z powietrza
rozkoszował się nią
odnajdując to
co jak się przekonał
jest cenniejsze od głosu wiatru koloru nieba”

(*przeznaczenie*, s. 48)

Niezwyczajna wrażliwość na dźwięki umożliwia Samuelowi nawet utrwalenie w pamięci własnego wizerunku, który nieoczekiwanie zjawił się w jego wyobraźni:

„pewnego ranka obudzony przez słońce Samuel
miał przez chwilę wrażenie
że widzi w lustrze swą własną twarz
przez moment patrzył w szeroko rozwarte oczy
których tęczówka mieściła w sobie
wszystkie barwy światła
[...]
i Samuel usłyszał głosy ulicy
które dolatywały go już wcześniej
a które teraz dotarły do jego uszu
Samuel nie zapomnił obrazu twarzy
która nawiedziła go tamtego ranka
wypełniony głosami ulicy
przypominał ją sobie co dzień
krótka iluminacja pozwoliła mu
zapomnieć o ciemności świata
[...]”

(*iluminacja*, s. 26)

Pytający o granice poznania rzeczywistości i samego siebie Samuel, uporczywie przekształcający świat „z chaosu w kosmos” (*droga*, s. 47) przypomina tak Homera z *Rekonstrukcji*, jak i Pana Cogito. Przywołany w zacytowanym fragmencie *Iluminacji* motyw twarzy oraz związany z nim problem autokontemplacji pojawiają się w *Obrazkach* niezwykle często. Nieprzypadkowo atrybutem budowania tożsamości staje się w poezji Kalbarczyka

kamień. Budeuf, który po raz kolejny próbuje stworzyć autoportret, rozmawia ze znalezionym na drodze kamieniem:

„Samuel Budeuf obracając w rękach kamień
badając jego ciężar i kształt pomyślał że ma oto w dłoni cały ziemski glob
położył kamień na trawie i usiadł obok
[...]
potem usiłował z nim rozmawiać
[...]

(*autoportret Samuela Budeuf*, s. 33)

Ślepy malarz z tomu *Kalbarczyka* umiera pogodzony z sobą i światem. Przed śmiercią pisze *Testament*, który należy czytać jak „[...] testament każdego / kto urodził się niewidomy” (*potwierdzenie winy*, s. 54). Ostateczne słowa Samuela zamykające tom pełnią w *Obrazkach* podobną funkcję, jak *Przesłanie Pana Cogito* w tomie Herberta³⁴⁵ (także forma, w jaką zostały ujęte, przywodzi na myśl herbertowską frazę):

testament Samuela Budeuf

„mądrość zaczyna się tam, gdzie kończy się rozum
a wiara kończy się tam gdzie zaczyna się obojętność
bądź o milimetr wyższy od swej słabości
i o milimetr dalszy od swego umęczenia

nie dowierzaj życiu kochaj je
jak noc i jako dzień jak motyla i poczwarkę

w nocy nasze nocne błędzenie
a w dzień nasze dziennie pilnowanie siebie
nie jest nieskalany nikt
kto dotyka wnętrza

ciemność istnieje po to
aby nadszedł dzień
gdy odkryjesz że naprawdę mrok nie istnieje

³⁴⁵ Leszek Szaruga nazywa *testament Samuela Budeuf* przesłaniem i podkreśla istotność tego tekstu dla zrozumienia wymowy całego tomu *Kalbarczyka* (Zob.: L. Szaruga: *Absolutna bariera...*, s. 8).

Stworzona przez Kalbarczyka postać jest ciekawa, choć niektóre wiersze pomieszczone w *Obrazkach* zdają się nazbyt przegadane³⁴⁶. Dystans pomiędzy poetą a stworzoną przez niego *personą* zmienia się w poszczególnych utworach. Aby skomplikować relacje fundator – *persona* Kalbarczyk sytuuje się w roli przedstawiającego prawdziwą historię Samuela Budeuf, odtwarzaną, co wyraźnie zaznacza, na podstawie rozmów odbytych z nim osobiście. Problem jednak w tym, że nie wiadomo, „kiedy, gdzie i czy naprawdę żył [...]” (*Nigdy zbyt wiele usprawiedliwień*, s. 7) taki ktoś jak Samuel Budeuf.

Malarz z tomu lubelskiego poety to swoisty Každy, a *Obrazki* to „epicko-liryczny poemat”³⁴⁷, który stawia wiele pytań.

Pusto Jerzego Suchanka

W jednym z numerów katowickiego kwartalnika literacko-artystycznego „Studio” Marian Kisiel charakteryzując dotychczasowy dorobek poetycki Jerzego Suchanka (ur. 1953) – bytomskiego pisarza, publicysty, krytyka, współtwórcy Piwnicy Literackiej przy Studenckim Centrum Kultury „Zameczek-Remedium” w Sosnowcu, pisze:

„[Suchanek – K. W.] w dużej mierze wyzyskuje doświadczenia i zdobycze poezji lingwistycznej, zorientowanej jak wiadomo nie tylko na sferę przedstawień ale także na sferę jakości konstrukcyjnych tekstu. Zbyt duże było by to jednak przekłamanie, gdybym powiedział, że Suchanek jest poetą lingwistycznym sensu stricto. Lingwizm nie jest cechą strukturalną jego poezji, jest raczej pewną zasadą twórczą, która nie jest sama w sobie i sama dla siebie. Poecie, jeśli dobrze czytam, chodzi o ustalenie granicy między „ja” bezosobowym a „ja” intymnym. O stworzenie jakiejś jedni, która scalałaby te dwie zgoła odmienne płaszczyzny obecności i w życiu, i w literaturze”³⁴⁸.

Niemal dwadzieścia lat później, po ukazaniu się szóstego z kolei tomu wierszy wspomnianego poety, o intrygującym tytule – *Pusto* (Sosnowiec 2007), mówienie o lingwizmie, jako znamiennej cesze liryki Suchanka, swoistej zasadzie konstrukcyjnej, jak to

³⁴⁶ Podobny zarzut stawia poezji Kalbarczyka Szaruga. Owo przegadanie tłumaczy jednak „epickim zaśpiewem”, który w przekonaniu badacza stanowi znamiennej cechę *Obrazków*. (Zob.: L. Szaruga: *Absolutna bariera...*, s. 8).

³⁴⁷ Określenie Leszka Szarugi.

³⁴⁸ M. Kisiel: *Przegląd*. „Studio” 1993. T. 2 s. 105-106.

określił Kisiel – „samej w sobie” i „samej dla siebie”, nie tylko przestało wzbudzać wątpliwości, ale, w moim przekonaniu, zyskało pełne uzasadnienie. W tomie tym, zdaniem Krzysztofa Siwczyka, śląski poeta postawił sobie bardzo ambitne cele – „[...] powołać do literalnego życia poetycką personę”. Tytułowe Pusto Suchanka to właśnie imię postaci wprowadzonej przez poetę na literacką scenę. Tworząc przydomek swojego bohatera z wyrazu pospolitego, Suchanek nie zapomina jednak o znaczeniach i konotacjach ‘pusto’ słownikowego. Pusto w zbiorze autora *Bębnow* to z jednej strony „nacechowana pustka”³⁴⁹, słowo wyrażające doświadczenia braku, nieobecności kogoś lub czegoś, nieistnienia, nicości (w tym także tej poprzedzającej wszelkie stworzenie), z drugiej zaś Pusto (pisane wielką literą) to jednostkowy, niepowtarzalny byt, wykreowany na wzór Herbertowskiego Pana Cogito, na co szczególną uwagę zwraca w recenzji analizowanego tomu Siwczyk:

„[...] tradycja polskiego wiersza powojennego dobrze zna Pana Cogito, z jego nieskazitelnym i wysoce fantasmagorycznym wezwaniem moralnym. Jerzy Suchanek, doskonale pamiętając lekcję herbertowskiego imperatywu <<świadczenia>>, nie każe swojemu bohaterowi rozwiązywać problemów aksjologii. <<Pusto>> [...] uwikłane jest raczej w kwestie leksykalno-semantyczne”.

Wydany w 2007 roku zbiór bytomskiego poety można bez wahania określić mianem poetyckiej gry lingwistycznymi, filozoficznymi, literackimi skojarzeniami wywoływanymi przez leksem ‘pusto’ i sensami, jakie autor przypisuje swojemu Pusto. Takie czytanie uprawomocnia już otwierające tom żartobliwe podziękowania *Pusto od Wydawcy* oraz inicjalny utwór *Pusto jest*:

„-Ale pusto!
-A Pusto?
-?
Właśnie: ?”³⁵⁰

W świetle tych dwóch tekstów jasne staje się, że tytuł zbioru Suchanka jest co najmniej dwuznaczny i tak skonstruowany, że:

„[...] prezentuje jednocześnie zamysł kompozycyjny i <<bohatera>> zbioru wierszy. [Pusto – K.W.] to byt stworzony na potrzeby lingwistycznych zabaw autora – zachowujący trochę pierwotnych (i nie definiowanych

³⁴⁹ K. Siwczyk: *Persona „Pusto”*. „Migotania i Przejaśnienia” 2009, nr ¾ (24/25), s. 80.

³⁵⁰ Wszystkie cytowane tu utwory Jerzego Suchanka pochodzą z wydania: J. Suchanek: *Pusto*. Sosnowiec 2007.

inaczej niż przez brak) cech pustki, w większości charakterystyk, czerpiący z elementów filozofii, klasyki literatury i popkultury [...]”³⁵¹.

Bez względu na to, jak głęboko sięgają owe filozoficzne, literackie, metafizyczne przypisy związane z imieniem powołanej przez Suchanka postaci, nie potrafię (podobnie jak autorka przywołanej wyżej recenzji) oprzeć się wrażeniu, że na plan pierwszy wysuwa się tutaj właśnie owa lingwistyczna zabawa – sama w sobie i sama dla siebie. Jakimi znaczeniami gra zatem Suchanek-lingwista i czy wychodzi z tej potyczki obronną ręką?

Głównym partnerem (przeciwnikiem?) owego „słownego pojedynku” śląski poeta czyni Herbertowskiego Pana Cogito³⁵². I nie wynika to bynajmniej jedynie z faktu, że autor *Widzimisię* posługuje się w omawianym tomie chwytem *persony lirycznej*. Parafrazując, już na początku tomu, słynną Kartezjańską maksymę, Suchanek sam jednoznacznie wskazuje, źródło swej inspiracji:

„Kto, co?
Pusto.
Pusto, więc jestem”

(*Pusto pyta*, s. 10)

Trawestacja słów francuskiego filozofa przypomina o rodowodzie *persony* Herberta i zarazem ujawnia genezę samego Pusto. Momentem, który doprowadził do ukonstytuowania się Kartezjańskiego podmiotu, w tym sensie także Herbertowskiego Pana Cogito, stało się wyprowadzenie ze sceptycznego wątpienia jedynej pewnej przesłanki fundującej „ja” – niepodważalnej zdolności myślenia, poświadczającej istnienie. Tymczasem bohater Suchanka rodzi się wprost z nicości, z wszechogarniającej pustki, która poprzedzała wszelkie stworzenie (a zatem symbolicznie sytuuje się również przed Panem Cogito). Poeta zdaje się wyraźnie podkreślać, że wykreowana przez niego postać to swoisty pra-bohater. Zdaniem Krzysztofa Siwczyka stworzoną przez Suchanka *personę* można uznać za „[...] *alter ego* świata sprzed ukonstytuowania się mniemań na jego temat”³⁵³. Z takiej perspektywy głównym zadaniem powierzonym Pusto staje się „[...] trud nazwania <<rzeczy tego

³⁵¹ I. Mikrut: *Na początku było Pusto...*, „Śląsk” 2007, nr 10, s. 75.

³⁵² Fakt ten jednogłośnie podkreślają niemal wszyscy interpretatorzy omawianego tomu Jerzego Suchanka.

Oprócz recenzji przywołanych wcześniej zob. także: J. Winiarski: *Pusto, niezwykle nowy znajomy Piórka i Cogito*. www.nieszuflada.pl; E. Klajman-Gomolińska: *Tak mi pusto, Panie...* „Akant” 2008, nr 3; M. Cz.: *10 zdań...* „Topos” 2008, nr 5 [102]).

³⁵³ K. Siwczyk: *Persona „Pusto”...*, s. 80.

świata>> na nowo [...]”³⁵⁴, samemu poecie zaś przypisana zostaje rola „pierwszego Poruszydela”³⁵⁵. To zaś, bez wątplenia, funkcja wyjątkowo odpowiedzialna i zobowiązująca, która w moim odczuciu, zdecydowanie nie przystaje, a nawet pozostaje w wyraźnej sprzeczności wobec przyjętej w tomie, silnie podkreślanej przez poetę od samego początku konwencji lingwistycznej zabawy, beztroskiej gry słowem. Trudno, według mnie, doszukiwać się bowiem jakiś ukrytych sensów, czy prawd na temat świata w takich chociażby w wierszach-kalamburach jak:

Pusto i liczba II

Pi – 3, 14...

Pu – 100

(s. 26)

Czy też Pusto marzy

Aby.

Niechby.

Oby.

Żeby.

Alfabetycznie.

(s. 34)

Albo Pusto i widzimię

Pusto

to moje

Widzimię.

Widzi

mi

się

Pusto.

(s. 41)

³⁵⁴ Tamże.

³⁵⁵ Tamże.

Tego typu aforystyczne, czasem żartobliwe słowne układanki (łamigłówki) wypełniają niemal cały analizowany tom. Okazuje się ponadto, że swej *pra-personie* przypisuje Suchanek nie tylko rolę kreatora, który ma nazywać rzeczywistość od nowa. Jedna z czterech części, na jakie poeta podzielił historię istnienia swej postaci (a zatem zgodnie z tym, co pisał Siwczyk, także całego świata), nosi znamieny tytuł *PostPusto*. Pusto to zatem ten, który jest na początku i na końcu (a nawet, chciałoby się rzec: „jeden dzień dłużej”). To postać, która ogarnia sobą wszystko, cały świat. Problem jednak w tym, że Pusto nie jest w stanie w żaden sposób tego świata zdefiniować, nie potrafi bowiem określić nawet samego siebie. Pusto śląskiego poety to jednocześnie wszystko:

„Jeśli Pusto to nie wszystko...
To to wszystko”

(*Pusto i wszystko*, s. 18)

i nic:

„Nic mniej, nic więcej.
Pusto.
To Nic na nic”

(*Nic i Pusto*, s. 17)

To niedookreślenie Pusto w perspektywie funkcji, jaka została mu przypisana (nazywający świat od nowa), nieco irytuje. Podstawowe pytanie, które rodzi się w czasie lektury to oczywiście: Kim jest Pusto? Niestety, w analizowanym tomie, raczej trudno znaleźć na nie odpowiedź. Przy czym nie tyle sama koncepcja Pusto – postaci otwartej i nieskończenie pojemnej (Pusto – wszystko i nic zarazem) budzi wątpliwości. Rzecz w tym, że owo wstępne niedookreślenie tej figury lirycznej można odebrać jako swoistą obietnicę i zapowiedź jej różnorodnych wcieleń, konkretyzacji, jakie dokonają się w dalszej części tomu. Tymczasem okazuje się, że nawet po lekturze całego zbioru w zasadzie nie sposób powiedzieć czegoś więcej na temat owej *persony* ponad to, że jest wszystkim i niczym jednocześnie. Ostatnia autodefinicja Pusto pomieszczona w tomiku brzmi następująco:

„Pusto. Pusto. I Pusto.
-Coś ze mną nie tak?
-Tak.

-Za Pusto.”

(*Pusto się złości*, s. 76)

W moim odczuciu bardziej niż pierwszego Poruszydela czy stwórcę nowego świata Pusto przypomina językowego chochlika, ujawniającego się podczas lingwistycznej gry, jaką uprawia tutaj poeta:

Pusto w głowie

„-I co?

-Nie wiem.”

(s. 42)

Naprawdę trudno mi (zapewne nie bez znaczenia jest tutaj mój lekturowy gust i przyzwyczajenia) zobaczyć w Pusto kogoś więcej niż uczestnika (a nawet przedmiot) językowych gier jego fundatora. Nie potrafię spojrzeć na niego chociażby oczami Krzysztofa Siwczyka, któremu Pusto jawi się przewodnikiem pełnej fascynujących przygód intelektu wycieczki po „[...] ugorze świata labilnych znaczeń i w padole łez, które wylewamy po dymisji skompromitowanego sacrum”³⁵⁶. Stworzona przez Suchankę, pozbawiona drogowskazów przestrzeń „[...] absolutnej wolności interpretacyjnej, gdzie determinanta <<post-herbertowska>> nie zniewala [...] wyobraźni [...]” jest mi obca. Mojej lekturze tego tomu towarzyszy wrażenie, że w tej przestrzeni gubi się i sam Pusto.

Warto na koniec wspomnieć, że komponując swój tom, Suchanek posługuje nie tylko się paradoksem, kalamburem, aliteracją, parafrazą, puentą i innymi środkami językowego wyrazu służącymi realizacji konwencji literackiej gry, zabawy słowem. Niezwykle istotne jest również, co podkreśla jedna z recenzentek, graficzne opracowanie zbioru, poczynając już od jego obwoluty:

„Proste geometryczne kształty na okładce (otoczony czernią biały prostokąt symbolizuje Pusto) przywodzą na myśl matematyczne aksjomaty. Pod tytułem każdego z wierszy pojawia się biały (oślepiający bielą) fragment kartki, utwory zaś przemyślnie umieszczone zostały w dolnych partiach stron. Jerzy Suchanek zastawia w ten sposób miejsce na własne, wyobraźniowe interpretacje tytułów, swoje konkretyzacje proponując na samym końcu. Rytm lektury różni się tu zatem od tradycyjnego – gra słowem i skojarzeniami łączy się z operowaniem stroną graficzną, przenosi odbiorców na inny poziom deszyfrowania znaczeń”³⁵⁷.

³⁵⁶ K. Siwczyk: *Persona „Pusto”...*, s. 80.

³⁵⁷ I. Mikrut: *Na początku było Pusto...*, s. 75.

Nie widzę absolutnie nic złego w tym, że poeta łączy w swym tomie słowne i pozasłowne środki wyrazu. Mam jednak wrażenie, że ta wielowymiarowa gra tocząca się na różnych płaszczyznach, jeszcze silniej potęguje, towarzyszące mojemu czytaniu tego tomu, wrażenie zacierania portretu Pusto. Biała, zapełniona zaledwie w niewielkiej części kartka zdaje się pochłaniać (wybielać) sensy lapidarnego tekstu poetyckiego zamieszczonego na dole. Zastosowany przez poetę chwyt graficzny sprawia, że, niezbyt udane w moim odczuciu, konkretyzacje Pusto zdają się jeszcze uboższe pod względem treści. Jeśli jednak osiągnięcie efektu, który metaforycznie można określić jako „pustoszenie Pusto” było dla poety celem samym w sobie, Suchanek wychodzi z prowadzonej w tym tomie lingwistycznej zabawy obronną ręką. Problem jednak w tym, że krytyka przypisywała owej grze znacznie szczytniejsze cele i głębsze znaczenia (dość przypomnieć chociażby Pierwszego poruszydela, o którym pisał Siwczyk).

Pusta, oślepiająca bielą przestrzeń zachęca potencjalnych czytelników tomu do interpretacyjnych popisów (zapisów). W tym sensie na kształt funkcjonującej dziś recepcji poetyckiej Pusto, składają się tak konkretyzacje samego Suchanka, jak i te dopisane przez interpretatorów analizowanego tomu. Tymczasem interpretatorzy skłonni są nawet porównywać pojawiającą się w analizowanym tomie figurę do stworzonej przez Jamesa Joyce'a postaci Leopolda Blooma:

„Pusto, choć pisane wielką literą, jest jak zero w matematyce. Niby nic nie znaczy, ale sam fakt, że stanowi początek, wyjście już budzi niepokój, rodzi pytania. Od nich zresztą, jak starożytny filozof, Suchanek rozpoczyna swą podróż przez historię Pusto. Jest to niesamowita opowieść, którą można przeczytać w ciągu dziesięciu minut, a jednocześnie kontemplować dłużej niż kolejne strony Ulissesa Jamesa Joyce'a”³⁵⁸.

Nazbyt otwarta, nieskonkretyzowana formuła stworzonej przez Suchanka *persony lirycznej* nie przemawia do mnie. Nie jestem przekonana o tym, że towarzysząca mi nieustannie w czasie lektury tego tomu „pustość Pusto” jest celowym zamierzeniem artystycznym. W moim odczuciu Pusto przegrywa pojedynek z Panem Cogito walkowerem.

Pan Sum Ryszarda Horodeckiego

³⁵⁸ E. Antoniak: *Pełno Pusto*. „SosnArt” 2008, nr 1, s. 5.

Najmłodszym sukcesorem Pana Cogito, który pojawia się w zebranej przeze mnie galerii jest Pan Sum – postać powołana do istnienia w debiutanckim tomie Ryszarda Horodeckiego o intrygującym tytule – *Sum ergo cogito* wydanym w 2009 roku. W zbiorze tym autor, podobnie jak Tadeusz Sławek w tomie *Staw*, podejmuje próbę stworzenia poezji uniwersyteckiej, profesorskiej, erudycyjnej. W przeciwieństwie do Sławka, Horodecki nie jest jednak z wykształcenia humanistą. Twórca *Sum ergo cogito* to ceniony fizyk, Laureat Nagrody Fundacji na Rzecz Polskiej Nauki („Polski Nobel” 2008).

Debiutancki tomik Horodeckiego należy odczytywać jako próbę odpowiedzi czy też jawną polemikę z *Panem Cogito*. Taką lekturę uprawomocnia już tytuł tomu odwracający słynną Kartezjańską maksymę (*cogito ergo sum*) oraz skonstruowane na wzór przydomku Herbertowskiej postaci imię *persony lirycznej* tutaj występującej. Przyczyny owego polemicznego nastawienia ujawnia utwór usytuowany na początku tomu, stanowiący jednocześnie prezentację stworzonej przez Horodeckiego figury:

Pan Sum
czytając po raz wtóry Kartezjusza
poczuł się zagrożony
w samych podstawach bytu

podejrzana wydała mu się formuła
– cogito ergo sum –
to znaczy
– myślę więc jestem

Pan Sum jest absolutnie pewien
że istniał w łonie matki
choć nie jest w stanie powiedzieć
jakie kwestie go wtedy nurtowały

będąc w ramionach matki
nigdy nie pytał
o definicję matki

wystarczył mu
tajemniczy związek
który kreślił

najpiękniejsze szkice dzieciństwa

przepastny świat ego
odślaniał swoje oblicze
stopniowo
prawie niepostrzeżenie

wskazywało to wyraźnie
na istnienie głębszego związku
między cogito i sum
który wymyka się prostej formule
(jasne dla Kartezjusza było to co proste)

Pan Sum
nie ma pretensji do Kartezjusza
za to
że nie znał teorii
kodów genetycznych
ani za to
że wierzył w niezachwianie
w mechanistyczny obraz życia

jeśli Pan Sum
ma jakiegokolwiek pretensje
to tylko do siebie
za to
że tak długo
dał się zwodzić
ojcu nowożytnej filozofii

(*Sum ergo cogito (Rzecz o pułapce Kartezjusza)*, s. 10)³⁵⁹

Lektura zacytowanego wiersza przynosi jednak przede wszystkim rozczarowanie. Typowa, wręcz narzucająca się Herbertowska fraza, mało oryginalna metaforyka, nazbyt oczywiste adresy, łatwe do rozczytania sensy unicestwiają ducha polemiki, ożywionego tytułem tomu. Jego miejsce zajmuje tymczasem uzasadniona obawa, że mamy do czynienia z niewiele wnoszącą repetycją. Przypuszczenie to potwierdzają kolejne utwory pomieszczone w

³⁵⁹ Wszystkie cytowane tu utwory Ryszarda Horodeckiego pochodzą z wydania: R. Horodecki: *Sum ergo cogito*. Gdańsk 2009.

Sum ergo cogito, które coraz nachalniej eksponują związki z poezją twórcy *Raportu z oblężonego Miasta*. Przykładowo wiersz *Przesłanie rycerza Sir Tomasza More'a Wielkiego Kanclerza JKM Henryka VIII* został skonstruowany na wzór *Przesłania Pana Cogito*:

Idź dokąd szlak prowadzi – do wielkiego źródła
po wodę życia twoją ostatnią nadzieję

idź godnie jak przystało rycerzowi a wola twoja
niech będzie niezłomna ilekroć upadniesz

i nie sądz – nie tobie sądzić świat którego jesteś częścią
a którego ścieżki nie są twoimi ścieżkami

dbaj o zdrowie humor pogodę ducha Podtrzymuj
głuchy dialog – masz rozumieć wątpliwych
- nikt cię nie zrozumie

daruj nędzne podchody cyrki oszczerstwa
zaiste próbuje twą duszę bardziej niż ktokolwiek
- oddasz co cesarskie

idź po stromych śladach i nie oglądaj się za siebie
bo tylko tak osiągniesz życie którego nie zdobędziesz

bądź odważny nie miecz rozstrzygnie Proces trwa
a kiedy poprowadzą wezwij braci Machabejskich
Sokratesa Tachasciusa Cypriana Joannę d'Arc
- heroldów królestwa bez kresu i bez pragnienia

bądź mężny
Idź

(s. 55)

Zacytowany tekst prowokuje pytania o granice twórczego powtórzenia (o którym pisze chociażby Jarosław Marek Rymkiewicz, starając się określić, czym jest współczesny klasycyzm) oraz pozbawionego walorów poetyckości naśladownictwa. Autor *Animuli* stawia jasną diagnozę – poezja klasycyzująca nie może być odtwórczą repetycją. Rymkiewicz podkreśla:

„Klasycyzm, jak się już rzekło, to nie wierność temu, co się nam w przeszłości podoba. Klasycyzm to nieustanna walka o swoje miejsce w kulturze, a więc w czasie teraźniejszym, to nieustanna świadomość, że czas przeszły jest czasem teraźniejszym jest czasem teraźniejszym, świadomość, że nie ma idiomu poetyckiego czasu minionego i czasu teraźniejszego, bo jest jedno wielkie morze języka poetyckiego poza czasem, to wreszcie projektowanie siebie i innych w przyszłość”³⁶⁰.

Biernemu naśladownictwu Rymkiewicz przeciwstawia postawę aktywną. Dorobek kulturowy przeszłych pokoleń jest dany nie tylko po to – zdaje się mówić poeta – by nieustannie wybierać z niego i przetwarzać to, co najcenniejsze i najbliższe, ale wręcz, by go pochłaniać, żywić się przodkami i ich dokonaniem, by zmarli w odżyli w nowych dziełach, posileni świeżą krwią:

„[...] przeszłość [...] jest naszej krwi naprawdę zlakniona, bo tylko my tę przeszłość krwią naszą ożywić możemy, a i my [...] krwią przeszłości naszej [...] ciągle się żywimy”³⁶¹.

Rymkiewiczowska formuła klasycyzmu jest w pewnych punktach styczna z teorią lęku przed wpływem Harolda Blooma³⁶² i może stanowić swoistą reakcję obronną, strategię poszukiwania sposobu ustanowienia własnej poetyckiej dykcji wobec wyczerpania „lirycznych źródeł” i obawy, jaką budzi świadomość niemożliwości wypracowania własnego niepowtarzalnego poetyckiego idiomu. Gwarantami owej odnawiającej artykulacji jest, w przekonaniu Rymkiewicza, właśnie koncepcja poety-sakrokanibala oraz umiejętne posługiwanie się kategorią *persony*.

Jednak przyglądając się poezji Horodeckiego o owym twórczym „powtórzeniu wprzód”³⁶³ mówić nie sposób. W wierszach tych niezwykle trudno doszukać się walorów nowości, Pan Sum natomiast przeciwstawia się opresyjnej dykcji Pana Cogito zaledwie swym imieniem. Autor bowiem, nie tylko nie wyposaża swej postaci w indywidualne cechy, ale kształtuje jej gesty, zachowania, sposób wypowiedzi na wzór *persony* Herberta. Kolejne

³⁶⁰ J. M. Rymkiewicz: *Czym jest klasycyzm...*, s. 175.

³⁶¹ J. M. Rymkiewicz: *Dwór nad Narwią*. W: Tegoż: *Dwie komedie*. Warszawa 1980, s. 233.

³⁶² Podobieństwa i różnice w podejściu do problemu tradycji i repetycji w ujęciu polskiego poety i amerykańskiego teoretyka w sposób wyczerpujący opisuje Dorota Wojda we wnikliwym artykule: „Zjadanie umarłych”. *Tradycja według Jarosława Marka Rymkiewicza*. „Kronos” 2008, nr 2.

³⁶³ Kategorię „powtórzenia wprzód” wyjaśniają następujące prace: A. Bielik-Robson, *Dwie nowoczesności z lekiem i bez lęku*, w: Tegoż: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004; A. Bielik-Robson, *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*. Posłowie do: H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002; A. Lipszyc, *Modele podmiotowości zależnej*, w: Tegoż: *Międzyludzkie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*. Kraków 2004.

wiersze, w których występuje Pan Sum opatrzone zostają tak wyraźnymi adresami, że w zasadzie można wskazać konkretny tekst, w oparciu o który zostały skonstruowane (*Rozmyślanie Pana Sum o przypadku – Pan Cogito i wyobraźnia; Na chwiejnym progu – Przepaść Pana Cogito; Pan Sum przed inkwizycją – Przeczucia eschatologiczne Pana Cogito*).

W moim przekonaniu scharakteryzowaniu analizowanego tomu najlepiej służy kategoria pastiszu w rozumieniu, jakie zaproponował Fredric Jameson. Badacz ten definiuje pastisz następująco:

„Pastisz, podobnie jak parodia jest naśladownictwem specyficznego czy też wyjątkowego stylu, jest nakładaniem stylistycznych masek, posługiwaniem się martwym językiem [...]”³⁶⁴.

Kategoria ta, pisze dalej Jameson sytuuje twórcę w świecie „[...] w którym innowacja stylistyczna jest niemożliwa, pozostało jedynie naśladować martwe style, zakładać językowe maski, mówić głosami z muzeum wyobraźni”³⁶⁵.

Problem jednak w tym, że poetyckie zamierzenia Horodeckiego nie miały wyczerpywać się w stworzeniu pastiszu. Jak wspominałam, tom *Sum ergo cogito* oraz występująca w nim postać zaprojektowany został jako próba polemiki z Herbertowskim wzorcem, nie zaś owego wzorca naśladowanie. Dyskursywne nastawienie ujawnia przecież tytuł, formuła *persony* oraz wiersze otwierające omawiany tom. Z takiej zatem perspektywy (realizacji założeń polemicznych) należy oceniać rezultaty owego projektu. W moim odczuciu w wiersze pomieszczone w analizowanym tomie niemal zupełnie pozbawione są walorów poetyckich, zaś Pan Sum to najmniej fortunna figura wchodząca w skład skomponowanej przeze mnie galerii sukcesorów, co jeszcze raz potwierdza tezę, że Pan Cogito doczekał się zarówno „dzieci chcianych”, jak i tych niezbyt spodziewanych.

Dalsi sukcesorzy Pana Cogito

Sejmur Andrzeja Strąka

³⁶⁴ F. Jameson: *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Oprac. R. Nycz. Kraków. 1997, s. 195.

³⁶⁵ Tamże, . s. 197.

Tytuł debiutanckiego tomu Andrzeja Strąka – *Co się zdarzyło Sejmurowi*, wydanego w 1984 roku (a zatem dokładnie dziesięć lat po opublikowaniu *Pana Cogito*³⁶⁶), intryguje. Zastosowana w nim formuła pytania-zapowiedzi zachęca do lektury, a pojawiający się nazwie tomu (tak jak w tytule wspomnianego zbioru Herberta) przydomek *persony*, anonsuje jakąś ciekawą opowieść z tytułową postacią w roli głównej. Dobry tytuł, przypomina jeden z recenzentów poezji Strąka, to połowa sukcesu³⁶⁷. Czy jednak maksyma ta rzeczywiście sprawdza się w przypadku zbiorów poetyckich wspomnianego twórcy? Co takiego niezwyklego przydarzyło się owemu Sejmurowi i dlaczego właśnie na jego postaci winna, zdaniem autora, przede wszystkim skupić się uwaga potencjalnego czytelnika?

Warto dodać, że do prześledzenia losów Sejmura skłania nie tylko intrygująca formuła tytułowa. Swoistą zachętą staje się również nietypowa w swej prostocie struktura utworów łódzkiego poety, ujawniająca się już w otwierającym omawiany tom wierszu *rozmowa z wydawcą*:

„jak to będzie miało
ręce i nogi
to proszę bardzo
a głowa?
o to niech pana
głowa nie boli
podaliśmy sobie
ręce
wyszedłem powłóczę
nogami
z głową nabrzmiałą jak
balon”

(s. 7³⁶⁸)

³⁶⁶ Fakt, że opowieść o Sejmurze ukazała się dziesięć tak po wydaniu *Pana Cogito* wyraźnie akcentuje w swojej interpretacji tomu Strąka Dariusz Tomasz Lebioda (Zob.: D. T. Lebioda: *Dzieci Pana Cogito...*, s. 146).

³⁶⁷ M. Marczyk: *Bez poetyckiego ogonka*. „Kultura” 1988, nr 27, s. 8.

³⁶⁸ Wszystkie cytowane utwory Andrzeja Strąka pochodzą z wydań: A. Strąk: *Co się zdarzyło Sejmurowi*. Łódź 1984 oraz A. Strąk: *Węch*. Łódź 1988. Dla odznaczenia tomów stosuję następujące skróty: *Co się zdarzyło Sejmurowi* (S), *Węch* (W).

Na ową nieskomplikowaną formę wierszy autora tomu *Co się zdarzyło Sejmurowi*, jako znamiennej cechę jego liryki, uwagę zwraca Dariusz Pawelec. Zdaniem tego badacza właśnie „[...] przedziwną konstrukcją swych utworów [Strąk – K. W.] zachęca czytelnika do podążania tropem podmiotu lirycznego; przekonuje ciepłem, które emanuje z pojawiających się układów słów. Buduje formy przejrzyste, nie wymagające wielkiego skupienia, niemal przezroczyste <<wiersze-nitki>>, ciągnące się leniwie przez białe strony książki [...]”³⁶⁹. W takiej strukturze wiersza, zdaniem wspomnianego literaturoznawcy, wyraża się swoista deklaracja poetyckiej niezależności łódzkiego poety. Wszak Strąk, „[...] którego już data urodzenia sytuuje na pograniczu dwóch formacji: Nowej Fali i Nowych Roczników, ani datą wydania pierwszego zbioru, ani kształtem swojej liryki nie potwierdził łączności z zasugerowanymi pokoleniami poetyckimi”³⁷⁰.

Kim zatem jest tytułowa postać powołana do życia w debiutanckim zbiorze i czy tak silnie reklamowana w tytule, podana w „przystępnej” formie historia Sejmura staje się gwarancją poetyckiej suwerenności jego twórcy?

Lektura wierszy pomieszczonych w tomie *Co się zdarzyło Sejmurowi* oraz w stanowiącym jego kontynuację, wydanym cztery lata później *Węchu* skłania raczej do negatywnych odpowiedzi. W moim przekonaniu, nakreślony we wspomnianych zbiorach portret *persony* pozostawia uczucie niedosytu. Choć debiutancki zbiór przynosi aż szesnaście tekstów, w których pojawia się Sejmur, w zasadzie trudno na ich podstawie dokonać charakterystyki figury stworzonej przez łódzkiego poetę.

Najsilniej eksponowaną cechą Sejmura zdaje się skłonność do ulegania metamorfozom. W lapidarnych tekstach, składających się na pierwszy poetycki zbiór Strąka, Sejmur wcielania się w bardzo różne role. Świadczą o tym już tytuły kolejnych pomieszczonych tutaj wierszy – *Sejmur roznosicielem mleka*, *Sejmur głową rodziny*, *Sejmur odkrywca biegunów*, *Sejmur urzędnikiem*, *Sejmur dentystą*. Natomiast w utworze *Sejmur pucybutem* owa zmienność niemal wprost nazwana zostaje reprezentatywną cechą tej postaci:

„miękkim sercem pucuje buty
do ostatniego złota
natchniony zstępuje do skarbcza
przegląda się w zmiennych kontekstach
w półcieniu magicznej lampy”

(S, s. 10)

³⁶⁹ D. Pawelec: *Do kłębka...* „Życie Literackie” 1988, nr 24, s. 10.

³⁷⁰ Tamże.

Zdaniem Dariusza Tomasza Lebiody właśnie nieuchwytność, labilność, które znamionują formułę *persony lirycznej* Strąka, wskazują na „[...] prowokacyjny charakter tej postaci w stosunku do wszelkich literackich prób klasyfikacji”³⁷¹. Badacz ten podkreśla, że Sejmur zaskakuje głównie „przedziwnym językiem, w którym jakby wymieszane zostały sensy”³⁷². Sejmur staje się stwórcą i jednocześnie bohaterem dziwnych, a momentami wręcz abstrakcyjnych światów:

„do wielkości serca kreuje zabawkę
złotym biczem popędza palenisko
po spoconych szynach wjeżdża
w nieskończoność
skręconych wokół pokoju”

(*Sejmur maszynista*, S, s. 8)

Język, forma wiersza oraz owe irracjonalne krainy, do których przenosi Sejmur uwodzą. Kolejne wcielenia *persony* Strąka wzbudzają ciekawość. Jego niedookreślenie intryguje. Tak dzieje się jednak tylko do pewnego momentu. Problem pojawia się wówczas, gdy, jak dowodzi Dariusz Pawelec, jasne staje się, że „miast po owych <<wierszach-nitkach>> zdążać za Ariadną, trafiamy do kłębka oczywistości i pozornych odkryć. Znajdujemy się w przestrzeni, w której jak gdyby nie ma dla nas [czytelników – K. W.] miejsca”³⁷³. Wszak jedynymi uczestnikami rozwijającego się przed oczami odbiorcy dialogu, podkreśla dalej badacz, są w tej poezji – podmiot czynności twórczych, podmiot liryczny oraz Sejmur. Na dowód Pawelec przywołuje fragment *Sonetu do trupa*:

„piękny chłopce z drugiej strony kartki
[...]
jesteś podmiotem
mojej zazdrości
jesteś liryczny”

(*Sonet do trupa*, W, s. 103)

³⁷¹ Zob.: D. T. Lebioda: *Dzieci Pana Cogito...*, s. 146).

³⁷² Tamże.

³⁷³ D. Pawelec: *Do kłębka...*, s. 10.

Po lekturze tego wiersza (oraz kilku innych, w których poeta zdradza czytelnikowi reguły rządzące stworzonym przez niego światem – *Dzień po*, *Do-re-mi-fasolka*, *Węch*), iluzja pryska. Nietypowa forma utworów Strąka, która wcześniej zachęcała do lektury, zaczyna razić zbanalizowanymi, przegadanymi metaforami („czysta liryka jest wtedy / gdy chwytasz w sidła słów / wolnego jak ptak skowronka” *Czysta liryka*, W, s. 101) oraz przesadnym nagromadzeniem chwytów stylistycznych, prowadzącym do mało fortunnych artystycznie efektów („korona go / pije / krew mózgu” *Poddany*, W, s. 89). Niepokoją ponadto zbyt często pojawiające się metapoetyckie komentarze i wyznania („zdycha we mnie / poezja / trudno się rozstać / ze starą / suką” ***, s. 22)³⁷⁴.

W świetle fragmentu jednego z wierszy pomieszczonych w *Węchu* oczywista staje się także funkcja, jaką poeta przypisuje swej *personie lirycznej*:

„kiedy zdawałoby się
nie mam wyjścia
uciekam
do sejmura”

(***, W, s. 14)

Zaś dokonane w utworze *Co się nie zdarzyło Sejmurovi* ironiczne przekształcenie tytułowej formuły debiutanckiego tomu pozbawia jej (wskazanej na początku) funkcji intrygującej zapowiedzi. W tym sensie tytuł pierwszego tomu Strąka okazuje się jedynie pustobrzmiącą autoreklamą czy też niespełnioną obietnicą. W anonsowanej historii brak bowiem najważniejszego składnika – fabuły, a konstrukcja pojawiającej się w liryce Strąka *persony* ujawnia zbyt wiele niedociągnięć.

Mam wrażenie, że figura Sejmura, która w zamierzeniu miała (wzorem Pana Cogito) stać się atutem omawianej poezji, stanowi jedno z jej najsłabszych rozwiązań. Moja opinia na temat analizowanych zbiorów oraz występującej w nich *persony* sytuuje się blisko oceny, którą sformułował w zamknięciu recenzji *Węchu*, Dariusz Pawelec:

³⁷⁴ Niemal identyczne zarzuty stawia liryce Strąka Dariusz Pawelec.

Zupełnie odmienną opinię na temat wierszy łódzkiego poety wyraża w recenzji tomu *Węch* Michał Marczyk. Jego zdaniem lingwistyczne uwrażliwienie Strąka sprawia, że fundator Sejmura „odnajduje [...] nową wartość w słowie, bawiąc się nim nie zapominając o treści i sensie. [Strąk – K. W.] wyznacza szerokie pole poetyckiego widzenia, wkracza na nie zaorane grunty [...]. Píše on bardzo zwięźle, czasem wręcz ascetycznie. Nie nadużywa metafor, nie bawi się przenośniami” (Zob.: M. Marczyk: *Bez poetyckiego ogonka...*, s. 8).

Także według Ewy Filipczuk lektura wspomnianego tomu „jest poruszająca, a refleksje z niej płynące są wciąż aktualne” (E. Filipczak: *Budowanie nie istniejącego domu*. „Poezja” 1988 nr 12, s. 90).

„Andrzej Strąg chyba nie wykorzystał szansy na zdobycie czytelnika, który [...] woli czasem zgubić się w poetyckich labiryntach, niż podążać za przypadkowym przewodnikiem”³⁷⁵.

Haldern Aleksandra Jenski

W galerii sukcesorów Pana Cogito znajdują się również postacie, które, zdaniem krytyków, ujawniają bardzo silne związki ze swoim antenatem, tymczasem jeśli przyjrzeć się ich rysom dokładniej, raczej trudno owe podobieństwa wykazać. Jednym z takich sukcesorów jest, w moim odczuciu, Haldern z debiutanckiego tomu Aleksandra Jenski (ur. 1962 r.) – *Jesień Halderna* (1985 r.).

Dariusz Tomasz Lebioda, analizując poezję wspomnianego toruńskiego poety konkluduje:

„W wierszach Aleksandra Jenski nastąpiło najbardziej bezpośrednie – obok utworów Roberta Gawłowskiego – nawiązanie do Herbertowej figury”³⁷⁶.

Moja lektura wspomnianego zbioru doprowadziła do zupełnie odmiennych wniosków. Nie odnalazłam w poezji Jenski ani wielu bezpośrednich odwołań do liryki autora *Struny światła*, które wspomniany badacz uznał za znamienne dla *Jesieni Halderna*, ani silnych zależności pomiędzy *personą* Herberta a postacią powołaną do życia w tym tomie. Dlatego też nie potrafię zgodzić się także z drugą opinią Lebiody, według którego:

„[...] Haldern i miasteczko Glokk zbyt automatycznie przypominają Pana Cogito i oblężone miasto [...]”³⁷⁷.

Niewątpliwie przestrzenią najważniejszą w *Jesieni Halderna* jest właśnie miasto (drugą, choć nieco mniej istotną, staje się ogród). Naczelny pierwszoosobowy podmiot mówiący (a raczej – narrator, bowiem teksty pomieszczone w analizowanym tomie mają formę próz poetyckich), którego głosu nie sposób łączyć z postacią Halderna, spaja dziewięć numerowanych i opatrzonych odrębnymi podtytułami części tomu w logiczną całość³⁷⁸.

³⁷⁵ D. Pawelec: *Do kłębka...*, s. 10.

³⁷⁶ D. T. Lebioda: *Dzieci Pana Cogito...*, s. 150.

³⁷⁷ Tamże.

³⁷⁸ W tym miejscu warto dodać, że kolejną cechą przybliżającą poezję Jenski do liryki Herberta jest, zdaniem Dariusza Tomasza Lebiody skłonność ku „[...] narracyjności, ku komponowaniu w obrębie wiersza

Opowiadacz ten odbywa metaforyczną wędrówkę po wielu miastach (i ogrodach) – zarówno po tych o kształtach realnych, jak i zupełnie wyimaginowanych, abstrakcyjnych czy wyśnionych. Niektóre z tych miast, przede wszystkim właśnie nękany przez wrogów, średniowieczny Glokk (gdzie żyje tytułowy Haldern), faktycznie może budzić skojarzenia z oblężonym grodem Pana Cogito:

„Gotyckie wieże miasteczka Glokk, bardzo wysmukłe i liczne, są zniszczone i nie nadają się do użytku. Ma to, wbrew pozorom, swoje dobre strony. Nie mogąc wchodzić na wieże, mieszkańcy miasteczka Glokk, czcigodni i pokojowo usposobieni, nie zauważą pewnej nocy zbliżających się rycerzy wroga, dzięki czemu zostaną wybici co do jednego, szybko i bez niepotrzebnego alarmu, który zawsze pociąga za sobą zbędny rozlew krwi i przypalenie się pieczeni w kuchniach. Obywatele miasteczka Glokk wiedzą o grożącym im niebezpieczeństwie [...]”

(*Wieże miasteczka Glokk*, s. 36)³⁷⁹

Jednak, w moim przekonaniu, pojawiający się w zacytowanym fragmencie motyw osaczenia przez nieprzyjaciela, nie stanowi argumentu na tyle silnego, by twierdzić, że wykreowana przez Jenskę przestrzeń urbanistyczna jest „[...] bez wątpienia [...] echem obszarów zakreślonych przez Herbertowskiego bohatera i wyznaczonych w *Raporcie z oblężonego miasta*”³⁸⁰. Taka opinia zdaje się niemal zupełnie nieuzasadniona, gdy wziąć pod uwagę fakt, że przywołana przez autora omawianego tomu sytuacja oblężenia to jedyna cecha Glokk, która wywołuje asocjacje z zagrożonym miastem przedstawionym przez Herberta. Kolejne pojawiające się w *Jesieni Halderna* wizje – gród, którego ulice toną w rozkładających się szczątkach uśmierconych ptaków (*Ptaki*) czy też miasto z rynkiem wyścielonym gnijącymi ludzkimi włosami, które właściciel zakładu fryzjerskiego wyrzuca na zewnątrz:

zamkniętych fabuł, ku tworzeniu cykli, w których te fabuły znajdują swe rozwinięcia, a losy głównej postaci kontynuację” (D. T. Lebioda: *Dzieci Pana Cogito...*, s. 150).

Mam wrażenie, że choć owo uwidaczniające się w *Jesieni Halderna* zamiłowanie do konstruowania fabuł może mieć związek z dość chętnie stosowanym przez Herberta zabiegiem polegającym na umiejscawianiu w bezpośrednim sąsiedztwie tekstów korespondujących ze sobą w planie treści, w liryce toruńskiego poety chwyt ten nabiera znacznie większego znaczenia, niż w poezji autora *Hermesa, psa i gwiazdy*. Można uznać go nawet za jeden z najważniejszych rysów analizowanej liryki.

³⁷⁹ Wszystkie cytowane utwory Aleksandra Jenski pochodzą z wydania: A. Jensko: *Jesień Halderna*. Kraków 1985.

³⁸⁰ D. T. Lebioda: *Dzieci Pana Cogito...*, s. 150.

„[...] Rynek obwarowany przez schody. Za-
ścielają go obcięte włosy, wymiatane co rano, od lat,
z jedyne go tu zakładu fryzjerskiego: gnijący dywan miękki”

(*Miasteczko Glokk ciąg dalszy*, s. 37)

nie tylko zupełnie nie przypominają przestrzeni miejskich obecnych w wierszach autora *Studium przedmiotu*, ale budzą odrazę i są, w moim odczuciu, raczej mało fortunate artystycznie.

Nie potrafię także dostrzec wpływów Herbertowskiej *perony* na formułę tytułowego Halderna. Moim zdaniem powołana przez Jenskę figura „miejscowego wariata” czy też „szalonego ogrodnika” (tak zostaje przedstawiony Haldern w utworze *Miasteczko Glokk ciąg dalszy* oraz sąsiadującym z nim *Sprzysiężeniu*) w ogóle nie odgrywa w analizowanym zbiorze kluczowej roli (którą zazwyczaj powierzają *personie lirycznej* twórcy posługujący się tym chwytem). Takie rozpoznanie potwierdza chociażby fakt, że postać Halderna występuje w *Jesieni...* zaledwie dwukrotnie (tylko w wymienionych wyżej teksach). Co więcej – poeta ani nie powierza mu głosu ani nie wyposaża go w wyjątkowe, indywidualizujące postać rysy. O Haldernie wiadomo tylko tyle, że jest mieszkańcem Glokk uznanym przez wszystkich za wariata, że pracuje w ogrodzie swego chlebowodcy Mariana Neogotyka, który uwiódł mu córkę. Żadnych innych informacji na temat tej figury w utworach Jenski nie sposób znaleźć. Trudno także mówić o związkach łączących Halderna z jego fundatorem, bowiem w *Jesieni...* nie ma żadnych przesłanek, które pozwalałyby wnioskować, że owa relacja jest szczególna i wyjątkowo skomplikowana (tę zaś cechę w rozdziale teoretycznym uznałam za jeden z podstawowych wyróżników kategorii *persony lirycznej*).

Przyglądając się Haldernowi skłonna jestem zaryzykować stwierdzenie, że postać ta jest bądź zupełnie nieudaną próbą realizacji formuły *persony lirycznej*, bądź też w ogóle nie powinna być w tych kategoriach rozpatrywana. Ani Haldern, ani żadna inna z pojawiających się tutaj figur – Pan Anatol, Szklany Kret nie ujawniają związków z Panem Cogito (tak na płaszczyźnie semantycznej, jak i w planie formalnym).

Stworzone przez Jenskę postaci traktuję wyłącznie jako bohaterów dziwnych, surrealnych, momentami nawet wynaturzonych (przedstawiona w utworze *Kuzyn znany z widzenia* wizja bezczeszczonego cmentarza z porozrzucanymi wszędzie zwłokami osłoniętymi od deszczu kolorowymi parasolami) światów pojawiają się w tym tomie. Nad owymi osobliwymi wyobrażeniami oraz zamieszkującymi te przestrzenie, równie dziwnymi

postaciami, panuje, wspomniany na początku, pierwszoosobowy podmiot-opowiadacz. Należy podkreślić, że jego status ontologiczny jest zagadkowy. Z otwierającego tom utworu można wywnioskować, że to więzień głębokiej studni, dla którego rozrywką jest obserwacja ludzi przychodzących po wodę i snucie własnych historii:

„Studnia, w której mieszkam, jest głęboka i ma betonową cembrowinę. Niekiedy z jej dna patrzę w górę, a wtedy u wylotu, u krążka niepojęcie miękkiego nieba, dostrzegam głowy kilku ludzi.

[...]

Na dnie mojej studni mam kilka kartek, z których bardzo bym chciał stworzyć fragment suchego świata [...]

(***, s. 68)

Zastosowana przez Jenskę kompozycja klamrowa (w zamknięciu tomu pojawia się ten sam, co w pierwszym utworze, obraz) pozwala sądzić, że występujące w *Jesieni Halderna* wizje zostały stworzone właśnie przez owego więźnia. Mam wrażenie, że postać tę łączą z poetą dużo bardziej skomplikowane relacje, niż z każdym z bohaterów powołanych do życia w tym tomie. W moim odczuci kreacja podmiotu-opowiadacza jest zdecydowanie ciekawsza i zasługuje na uwagę bardziej od tytułowego Halderna.

Grzegorz Andrzej Sikorskiego

W 1985 roku Andrzej Sikorski wydaje drugi zbiór poetycki zatytułowany *Ślimaczy dzwonnik*. Tom ten można uznać za kontynuację debiutanckich *Listów*, które ukazały się w 1980 roku w ósmej serii antologii *Pokolenie, które wstępuje*. W obu zbiorach obszarem poetyckiej penetracji Sikorski czyni idylliczną, usytuowaną z dala od cywilizacji, przestrzeń baśniowej wsi. Owa sielska kraina, „przesycona liryzmem i smutkiem, bajkowa, nieco

tandetna, jak z wiszącej nad łóżkiem makatki”³⁸¹ przywodzi na myśl przestrzenie z twórczości Tadeusza Nowaka. Sikorski, podobnie jak autor *A jak królem, a jak katem będziesz*, silnie nacechowuje swój poetycki świat symbolami. Wierzenia, ludowe przesady splatają się tutaj z symboliką chrześcijańską, a rytm życia podporządkowany zostaje jednocześnie cyklicznemu czasowi agrarnemu i kalendarzowi liturgicznemu. Ponadto autor *Listów* nasycza tę krainę własnymi znakami. Metaforyzacji ulegają poszczególne elementy składające się na tę rządzącą się własnymi prawami, sielską rzeczywistość. Jak w twórczości Nowaka, tak i w liryce Sikorskiego „[...] zmyślenie jest zestrojone z okruszyn prawdy, anegdota staje się opowieścią metaforyczną, nabiera o wiele szerszego znaczenia, dźwięczy zasłyszonym w dzieciństwie”³⁸². Wstępną prezentację owego magicznego świata stworzonego przez autora *Listów* przynosi utwór otwierający *Ślimaczego dzwonnika*:

„ – Żyjemy na gałęzce rajskiego drzewa, które tak wyrosło.
Księżyc jest uciętym dzikim pędem.
Nie żyjemy na kuli, jak mówią!
Gdzieś kończy się nasza gałąź, i dalej tylko przepaść.
Tam na dole aniołki pchają białe dziecinne wózki.
A w trawie wylegają się CI, którzy zostawili nas tutaj.
W górze jest piekło!
Nad gwiazdami nie ma niczego, tylko chmury, wiatr,
deszcz.
Tam nie można żyć!
Do rajskiej trawy, w dół, w przepaść (dlatego zakopujemy
matkę, ojca, żeby szybciej, żeby już sobie tam wąchali
trawę).
Jak umrę, wrzucie mi też parę ślimaków, to sobie chociaż
chmurkę zobaczę z bliska albo niebieską trawkę”

(*Podglądałem go niebem i piekłem dni jego*, s. 5)³⁸³

Zdaniem Dariusza Tomasza Lebiody niezwykle dar widzenia, wrażliwość na otaczający świat oraz skala poetyckiego obrazowania wyróżniają wiersze Sikorskiego na tle utworów innych przedstawicieli Nowych Roczników. Twórczość tego poznańskiego poety, podkreśla krytyk, to:

³⁸¹ D. T. Lebioda: *Andrzej Sikorski*. <http://lebioda.wordpress.com/2009/12/27/andrzej-sikorski/>.

³⁸² W. Żurkowski: *Bajarz wioskowy*. W: *Tadeusz Nowak. Zbiór recenzji i szkiców o twórczości pisarza*. Oprac. J. Z. Brudnicki. Warszawa 1981, s. 262.

³⁸³ Wszystkie cytowane utwory Andrzeja Sikorskiego pochodzą z wydania: A. Sikorski: *Ślimaczy dzwonnik*. Poznań 1985.

„[...] liryka pozornie prostych symboli, nie przeładowana semantycznie, czerpiąca swoje [...] swoje soki z przedmiotów codzienności, „zwykłych” zwierząt, roślin, pejzaży. Wszystko to jednak: ptaki, drzewa, trawy, świerszcze, muszle, psy i gwiazdy, uczestniczy w rozgrywającym się spektaklu trwania, wzajemnie się przeplata i przez bliskie sąsiedztwo, wzbogaca się o nowe sensory. Ptak Sikorskiego to nie zwykły gawron, sikorka czy skowronek, to wysłannik owej legendarnej krainy sielskości, w którym oczy dziecka widzą płataninę cudowności, strachu i niezrozumiałej lotności – podobnie jest z drzewami, trawą, ziołami”³⁸⁴.

Do takiego magicznego świata poeta wprowadza (w *Ślimaczym dzwonniku*) swą *personę liryczną* – wiejskiego wędrowca – Grzegorza. Tytułowy „ślimaczy dzwonnik” to odseparowany od reszty wiejskiej społeczności, wyśmiewany przez wszystkich dziwak. Tworząc tę postać Sikorski aktywizuje romantyczny mit obłąkania. Szaleństwo oddziela Grzegorza od innych mieszkańców wsi, ale jednocześnie staje się łaską. Bohater ten posiada bowiem niezwykle dar dostrzegania w otaczającej go rzeczywistości tego, czego nie widzą inni:

„Gdy ludzie pytali – gdzie to szopka, gdzie są
przebierańcy – Grzegorz odpowiadał:
– Widziałem, raz gwiazdę, o tam wysoko.
Śpiewał kolędy i szedł dalej w noc z kawałkiem białej
bibułki z tej gwiazdy w kieszeni.”

(*Podglądałem go białą świecą*, s. 8)

W pewnym sensie, wykreowana przez Sikorskiego figura jest, jeśli tak można powiedzieć, synkretyczna – poeta bowiem wyposaża swą *personę* w cechy „zapożyczone” od innych znanych postaci. Funkcja, którą pełni Grzegorz (kościelny dzwonnik), odizolowanie, kalectwo upodobią go do słynnego dzwonnika z Notre-Dame. Natomiast w niezwyklej wrażliwości na otaczającą naturę oraz umiejętności komunikowania się z nią wyraża się jego franciszkańska postawa:

„Jak przyszły duże mrozy, Grzegorz chodził w wysokim,
starym, słomkowym kapeluszu.
Nad jego głową zawsze kołowała gromada wróbli.
Wiedzieliśmy, że ma tam wysypane kruszyny chleba, ale On
podchodził pod nasze domy i stukał, żeby wszyscy widzieli,
jak lubią Go ptaki, prawie jak świętego Franciszka.

³⁸⁴ D. T. Lebioda: *Andrzej Sikorski...*

Prawie tak, był przecież osobą półświętą, dzwonnikiem kościelnym dwudzwonnym.”

(s. 9)

Innym razem Grzegorz wciela się w rolę Szymona Słupnika:

„Całymi dniami siedział na przyszyłym gnieździe bocianów.
W nocy zapalał świece na obręczach koła.
Pod koniec kwietnia już prawie nie schodził z dębu.
Przynosiliśmy mu chleb i mleko, które wciągał do siebie,
na górę”

(s. 17)

Ponadto mieszkańcy wsi widzą w nim nie tylko obłąkanego, dzieciniałego dziwaka, ale przypisują mu funkcje maga, budzącego szacunek, a momentami nawet strach, zaklinacza rzeczywistości:

„Nikt nie gonił go z pola.
– Bądź silniejsza, ziemio.
Weź z mojej siły.
Podnieś wysoko kłosa jak wieżę Świętego Jacka – mówił.
Słońko teraz coraz wyżej podnosiło głowę.”

(*Podglądałem go gestem*, s. 21)

Według Dariusza Tomasza Lebiody Grzegorz to ten, który „posiadł [...] wiedzę absolutną i nie rozumiany przez otoczenie, zamknął się w sobie, niczym ślimak w skorupie. Wokół niego ogniskują się wszystkie wioskowe wydarzenia. Grzegorz zdaje się być głównym celebrazem w teatrze nadchodzących świąt i zarazem dyrygentem upływającego czasu”³⁸⁵. Jako jedyny niezwykle skrupulatnie wypełnia wszystkie religijne rytuały („W Wielki Piątek rano Grzegorz szedł nad Bug. Rozbierał się / do naga i cały zanurzał”, s. 12), jak kapłan objaśnia ich sens.

Grzegorz, wzorem świętych, ma swoje atrybuty. Najważniejszym z nich jest ślimak, który w lirycie Sikorskiego staje się symbolem ludzkiego losu (a nawet mikrokosmosu):

³⁸⁵ Tamże.

„Ślimak dźwiga ze sobą wszystko: lata młode i stare.
Gdy żółtą muszlę przytkniesz do ucha, to szumi las, łąka,
droga, sad, ludzie, psy i dzwony.
Ślimak, jak się schowa do środka, do muszli, to wszystko tam
szepcze, opowiada.”

(*Ślimak 1*, s. 10)

Niezwykłe ciekawa relacja łączy stworzoną przez Sikorskiego postać z naczelnym podmiotem lirycznym *Ślimaczego dzwonnika*. Występujące tutaj „ja” mówiące jest zorientowane narracyjnie (utwory pomieszczone w tym tomie niejednokrotnie przybliżają się formą do próz poetyckich) i sytuuje się w roli świadka i uczestnika wydarzeń. Ów podmiot przynależy do grupy wyrostków, którzy zafascynowani dziwactwem Grzegorza, nieustannie go śledzą. To właśnie w ich oczach dzwonnik staje się zepchniętym na margines społeczeństwa wariatem, nieco podstarzałym towarzyszem zabaw, bajazsem snującym dziwne historie, ale przede wszystkim magiem, strażnikiem wiedzy tajemnej, tym, który w otaczającej rzeczywistości dostrzega więcej niż inni. Podmiotowi-narratorowi zostaje powierzona funkcja obserwatora, a większość wierszy składających się na *Ślimaczego dzwonnika* „[...] sygnalizuje w tytule, że obserwacja poetycka odbyła się na zasadzie podglądania, wydzierania Grzegorzowi i światu ich tajemnic”³⁸⁶. Owo podpatrywanie (co ujawniają tytuły kolejnych utworów) prowadzone jest bardzo niekonwencjonalnymi metodami i z różnych punktów widzenia: *Podglądałem go niebem i piekłem dni jego*, *Podglądałem go białą świecą*, *Podglądałem go palną*, *Podglądałem go gołębiem*, *Podglądałem go gestem*, *Podglądałem go słońcem* itd. Analiza owych sposobów oglądu prowokuje pytania o status ontologiczny tego, kto dokonuje obserwacji.

Kreacja głównego podmiotu mówiącego oraz formuła *persony* pojawiającej się w omawianym tomie współtworzą niezwykłą, idylliczną krainę *Ślimaczego dzwonnika*. Z tego magicznego świata, za ich pośrednictwem, poeta wyprowadza przesłania swego tomu:

– Bo można iść, dźwigać z nosem przy ziemi wielki
ciężar i nie donieść niczego.
Można też niczego nie nosić i donieść wszystko jak dzwon,
który wisi tylko, a jego dźwięk podrywa gołębie i człowieka
rzuca na kolana.”

(*Ślimak 3*, s. 20).

³⁸⁶ Tamże.

Jaskierko Dariusza Tomasza Lebiody

Dariusza Tomasza Lebiodę debiutującego w 1980 roku tomem *Samobójcy spod wielkiego wozu* krytycy niemal zgodnie uznali za jednego z najbardziej obiecujących poetów „drugiej linii Nowych Roczników”³⁸⁷. Za ośnowę zbiorów wierszy wydanych w latach 80-tych (*Samobójcy spod wielkiego wozu*, *Najnowszy testament*, *Pole umierającej kraski*, *Na chwilę przed końcem świata*), zdaniem recenzentów, posłużyła Lebiodzie warstwa autobiograficzna, na której poeta zbudował „[...] opowieść o losach pewnego pokolenia”³⁸⁸, zaś znamioną cechą wczesnej liryki tego bydgoskiego twórcy stała się, w ich opinii, powtarzalność motywów³⁸⁹. W tym sensie wymienione zbiory można odczytywać jako jedną historię o grupie подростков z peryferyjnego blokowiska, chłopaków „z rocznika 58”³⁹⁰.

³⁸⁷ A. Kaliszewski: *Umarli z Bydgoszczy*. „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 7/8, s. 176.

Taka opinia na temat twórczości Dariusza Tomasza Lebiody pojawia się także w innych recenzjach jego tomów poetyckich. (Zob.: M. Obarski: *Rajski cmentarz*. „Pismo Literacko-Artystyczne” 1989, nr 2; T. Olszewski: *W stronę zwątpienia*. „Nowe Książki” 1989, nr 2).

Przeciwnikiem traktowania twórczości wspomnianego bydgoskiego poety wyłącznie w granicach pokoleniowych był Krzysztof Szymoniak (Zob.: K. Szymoniak: *Węzły śmierci*. „Nurt” 1989, nr 4).

Sam Lebioda jako krytyk również nie popierał nazbyt szybkiego „szufladkowania” nowych, jeszcze nie okrzepłych zjawisk literackich w sztywne ramy pokoleniowości (Zob.: D. T. Lebioda: *Dzieci Pana Cogito...*).

W jego utworach natomiast znajdziemy liczne ślady świadczące tym, że świadomość pokoleniowa była istotnym elementem kształtującym tę twórczość. Na dowód przywołuję fragment wiersza o znamienity tytuł *rocznik 58* opublikowanego w antologii *Poeta jest jak dziecko*:

„chłopaki z mojego rocznika tatuowali
sobie na ramionach stopnie wojskowe
nosili na szyi przedziurawione jednocentówki
na srebrnych łańcuszkach [...]
[.....] chłopaki
z mojego rocznika nosili wrangle i
drukowane w idee koszulki lubili pić
piwo i zdawać na studia często wieczorem
zbierali się razem przed blokiem by
naradzić się jak pokonać następną parę
dni”

(D. T. Lebioda, *rocznik 58*, W: *Poeta jest jak dziecko...*, s. 194).

³⁸⁸ K. Szymoniak: *Węzły śmierci...*, s. 29.

³⁸⁹ Na kwestię tę zwraca uwagę m. in. Janusz Koryl: „Dariusz Tomasz Lebioda opublikował w ubiegłym roku dwa tomiki wierszy: *Pole umierającej kraski* oraz *Na chwilę przed końcem świata*. Są one potwierdzeniem postawy twórczej, ukształtowanej już w debiutanckim arkuszu pt. *Samobójcy spod wielkiego wozu* (1980). Mówiąc metaforycznie, Lebioda rzeźbi od lat w jednym kawałku drewna” (J. Koryl: *Misterium życia i śmierci*. „Poezja” 1989 nr 10/12, s. 96).

³⁹⁰ D. T. Lebioda: *rocznik 58*, W: *Poeta jest jak dziecko...*, s. 194.

Bardzo istotną postacią we wspomnianej opowieści jest Roman Jaskier z tomu *Pole umierającej kraski*. *Persona* ta stała się „niejako symbolem i wyznacznikiem [twórczości Lebiody– K. W.]”³⁹¹. Według krytyków, w postaci tej można odnaleźć:

„[...]całą tragiczność [...] pokolenia wychowanego w betonowych osiedlach na skraju miasta. Jest to pokolenie anonimowe, występujące albo w roli <<marginesu>> siódmej dekady (gitowcy, narkomani, czasem hippisi), albo w roli gotowej na każdą bylejaką zetempowskiej miernoty, albo w roli nadwrażliwych obserwatorów spisujących własną prawdę o epoce szalejącego <<sukcesu gospodarczego>>”³⁹².

Sam poeta w jednym z wywiadów następująco wyjaśnia genezę swej figury lirycznej:

„W „*Polu umierającej kraski*” stworzyłem własnego bohatera. Nazwałem go Roman Jaskier [...]. Takiego chłopca nigdy nie było, to znaczy było ich dwóch, a może trzech i więcej: chciałem zawrzeć w jednej postaci wszystko to co zauważyłem i przeżyłem w kilku chłopcach. Jaskierko stał się więc jakby środkiem krateru, do którego ze wszystkich stron zsuwa się piasek”³⁹³.

Kim zatem jest *persona* z *Pola umierającej kraski* i jaką historię opowiada?

Roman Jaskier zwany przez wszystkich Jaskierką to stojący na czele grupy rówieśników chłopak z prowincjonalnego osiedla. To typowy podrostek poznający życie, chłonący otaczającą go rzeczywistość wszystkimi zmysłami. Jaskierko, podkreśla Tadeusz Olszewski, jest do tego stopnia przeciętny i niepozorny, że aż „niezwykły w swej zwykłości”³⁹⁴. Właśnie zwyczajność staje się pierwszym atrybutem figury stworzonej przez autora *Samobójców spod wielkiego wozu*. W takiej formule *persony* wyraża się zamysł wyposażenia jednej postaci w rysy i doświadczenia kilku osób (najprawdopodobniej znanych poecie z autopsji), o którym Lebioda wspominał w przywołanym wyżej fragmencie wywiadu.

Jednak typowość nie jest wcale jedyną cechą znamionującą *personę* bydgoskiego poety. Już pomieszczone na początku analizowanego tomu wiersze ujawniają, że podstawowym chwytem, jaki twórca *Najnowszego testamentu* stosuje kreśląc wizerunek Jaskierki, jest kontrast. Temu, na pozór zupełnie przeciętnemu chłopcu z blokowiska, Lebioda powierza szczególną funkcję:

³⁹¹ T. Olszewski: *W stronę zwątpienia...*, s. 67.

Zdaniem tego badacza przyznanie Jaskierce tak istotnej roli w *Polu umierającej kraski* prowadzi czasem do „ryzykownych uproszczeń i zbytnich sentymentalizmów” (s. 67).

³⁹² K. Szymoniak: *Węzły śmierci...*, s. 29.

³⁹³ D. T. Lebioda cyt. za: K. Szymoniak: *Węzły śmierci...*, s. 29.

³⁹⁴ T. Olszewski: *W stronę zwątpienia...*, s. 66.

„obok naszego osiedla były dwa cmentarze
– pierwszy jaskierko nazwał polem
umierającej kraski”

(***, s. 8)³⁹⁵

„obok naszego osiedla były dwa cmentarze
– drugi jaskierko nazwał polem
usychającej brzozy

– przychodził tam przystawał przed trafionym
przez piorun drzewem i nacinał na korze
znak przegranego dnia”

(***, s. 9)

Okazuje się, że ten niepozorny chłopak dostrzega w otaczającej go szarej rzeczywistości coś więcej niż tylko brzydotę usytuowanego na obrzeżach miasta osiedla. Roman Jaskier przemienia się zatem w Jaskierkę-kreatora odmiennego świata. W jego imaginacji topografia prowincjonalnego blokowiska ulega metaforyzacji. Jaskierko po swojemu nazywa i symbolicznie nacechowuje jej poszczególne elementy. Według niego:

„rzeczywistość jest hologramem na ekranie
wyobraźni – w każdej części dnia i nocy
w każdym genie przestrzeni zapisane są
narodziny życie i śmierć”

(***, s. 16)

W oczach Jaskierki jednak mitologizacji ulega nie tylko przestrzeń osiedla położonego między dwoma cmentarzami, ale przede wszystkim losy tych, którzy w tej przestrzeni egzystują. W tym sensie *Pole umierającej kraski* można odczytywać jako „[...] przypowieść o rajskim cmentarzu, który stał się dla chłopców z bydgoskiego osiedla miejscem pierwszych wtajemniczeń seksualnych i pierwszych indywidualnych doświadczeń obecności śmierci.

³⁹⁵ Wszystkie cytowane utwory Dariusza Tomasza Lebiody pochodzą z wydania: D. T. Lebioda: *Pole umierającej kraski*. Kraków 1988.

Miejszem rytualnych spotkań podrostków, ziemią niczyją, na której uwalniali się z okopów i ogniw doskwierającej przemocy narzuconego porządku społecznego”³⁹⁶.

„Pole umierającej kraski” i „pole usychającej brzozy” tworzą zatem (jedyne) alternatywny, wobec szarej i nudnej rzeczywistości, świat. Przewodnikiem po tej zarażonej śmiercią krainie staje się właśnie Jaskierko. To jego poeta wyposaża w wyjątkowe zdolności, dzięki którym widzi i czuje więcej niż rówieśnicy³⁹⁷:

„jaskierko patrzy na niezabliźnioną ranę dnia – choć ma
dopiero siedemnaście lat patrzy w dal jak w przeszłość
on jeden dostrzega prześwit nad krajem naszych zagubionych
walk on jeden widzi że ptaki wracają stamtąd z
postrzępionymi skrzydłami”

(***, s. 20)

Jaskierko jako jedyny zna prawa rządzące tym okrutnym (niekiedy wręcz makabrycznym) światem i to on objaśnia innym tajemnice tej naznaczonej śmiercią przestrzeni. Ponadto Jaskierko staje się uosobieniem marzeń, pragnień, wątpliwości, lęków pozostałych bohaterów występujących w tym tomie. To właśnie on stawia najważniejsze w tym tomie pytania:

„kim jestem? – stojący pośrodku
cmentarza wpatrzony w kamienną
twarz rzeźby wyobrażającej
boga –

kim jesteś? – wiszący na betonowym
krzyżu wpatrzony w twarz stojącego
pod tobą człowieka

czym jest przestrzeń między
nami?”

(***, s. 18)

³⁹⁶ M. Obarski: *Rajski cmentarz...*, s. 109.

³⁹⁷ Zob.: T. Olszewski: *W stronę zwątpienia...*, s. 66.

Jaskierce jednak nie uda się odnaleźć odpowiedzi na owe wątpliwości. „Teatr śmierci”³⁹⁸, który tworzy, pochłania go coraz bardziej („jaskierko powoli bezpowrotnie rozpływał / się w cudownie wabiącej go / nadrzeczywistości”, ***, s. 30). Zmiany zachodzące w otaczającym go świecie, odczytuje on jako zapowiedź własnego, nieuchronnie zbliżającego się końca:

„kiedy kora brzozy zaczęła pękać wiedział
że jego dni są policzone”

(***, s. 9)

Samobójcza śmierć Jaskierki stanowi punkt kulminacyjny opowieści snutej w analizowanym tomie. Jak pisze Andrzej Kaliszewski jest to „śmierć w ogóle nie motywowana, jakby w wyniku zarażenia umieraniem, a może będąca ostatnią próbą, ostatnim [...] wyzwaniem”³⁹⁹. Zdaniem badacza figura samobójcy z *Polu umierającej kraski* przywodzi na myśl głośną romantyczną historię Ludwika Spitznagela. W formule *persony* stworzonej przez Lebiodę, Kaliszewski dostrzega nowe wcielenie „prawie nielegalnego, potępionego i kabotyńskiego” mitu, w jaki przekształciły się opisane przez Słowackiego losy wspomnianego romantyka. W tym sensie Jaskierkę można uznać za potomka „owych buntowników bez powodu, ludzi osobnych, mających w sobie, jak napisał Słowacki, <<organ samobójstwa>>”⁴⁰⁰.

Niewiele natomiast łączy postać Jaskierki z Panem Cogito. Bezpośrednich nawiązań, uobecnionych w materii poetyckiej, wskazać nie sposób. Jednak posługując się kategorią *persony lirycznej* niewątpliwie udało się Lebiodzie uzyskać efekt umocnienia doniosłości poetyckiego głosu. Jaskierko stał się w jego poezji figurą centralizującą, postacią tak wyrazistą, że stanowiącą, dla większości krytyków, znak rozpoznawczy tej liryki, wyróżniający ją na tle dokonań innych młodych poetów. Nie dziwi zatem fakt, że to właśnie twórczość autora *Samobójców spod wielkiego wozu* została uznana za manifest pokolenia Nowych Roczników.

W moim odczuciu Jaskierko nie należy jednak do *person* szczególnie udanych. Nie do końca podzielam opinie tych recenzentów, którzy lirykę Dariusza Tomasza Lebiody oceniają bardzo wysoko, a nawet zachęcają, by z jego wierszy „uczyć się patrzenia i myślenia”⁴⁰¹.

³⁹⁸ M. Obarski: *Rajski cmentarz...*, s. 110.

³⁹⁹ A. Kaliszewski: *Umarli z Bydgoszczy...*, s. 179.

⁴⁰⁰ Tamże.

⁴⁰¹ K. Szymoniak: *Węzły śmierci...*, s. 29.

Moim zdaniem, zbyt wiele w tych utworach mało fortunnych artystycznie metafor: „gorące miedziane lustra rzek”, „wrzody śmierci”, „rozpadliny naddali”, „gałązka rosnącego bólu”, „maszty złego i dobrego chrystusa”, „korwety chmur pływające po / wzburzonym morzu nieba”, „otwarta rana dnia”. Niepokoi także przesadne nacechowanie stworzonego świata symbolami transcendencji (bezczas, naddal, nadrzeczywistość)⁴⁰². Jednak największe wątpliwości wzbudzają makabryczne, graniczące z poczuciem dobrego smaku sceny bezczeszczenia ciał i grobów, obrazy samookaleczeń, czy pełne okrucieństwa opisy rytuałów urządzanych przez bohaterów *Pola umierającej kraski* („przybiliśmy ptaka do krzyża / i patrzeliśmy jak zdycha” (***, s. 32), którymi Lebioda nasycę swą poezję.

UWAGI KOŃCOWE

⁴⁰² Podobne zarzuty stawia poezji Lebiody Andrzej Kaliszewski (Zob.: A. Kaliszewski: *Umarli z Bydgoszczy...*, s. 178).

Ponad dwadzieścia lat temu Dariusz Tomasz Lebioda, przypatrując się poezji swych rówieśników – reprezentantów tzw. Nowych Roczników, poszukiwał w ich twórczości jakiegoś wspólnego mianownika, pewnego rodzaju powinowactwa, które umożliwiłoby konsolidację owego „mało wyrazistego”⁴⁰³ pokolenia i uprawomocniło mówienie o „zbiorowym wystąpieniu grupy poetów”⁴⁰⁴. Takim czynnikiem było, w przekonaniu wspomnianego literaturoznawcy i poety, pojawienie się znaczącej ilości tomików, „w których występował, podobnie jak u Herberta, wyrazisty bohater liryczny”⁴⁰⁵. W zamknięciu szkicu Lebioda zastanawiał się, czy owa tendencja będzie widoczna również liryce kolejnych pokoleń poetów i czy „na wielkiej tablicy imaginacji” Pan Cogito ustawi następne figury?

Przeglądając się galerii sukcesorów Herbertowskiej *persony lirycznej* dziś, można bez wahania odpowiedzieć na postawione przez Lebiodę pytanie twierdząco. Co więcej, mając przed oczami wydane w ostatniej dekadzie tomiki Izabeli Filipiak (2002 r.), Jerzego Suchanka (2007 r.) czy Ryszarda Horodeckiego (2009 r.), skłonna jestem nawet zaryzykować stwierdzenie, że tendencja ta nie słabnie.

W skład zebranej przeze mnie galerii wchodzi łącznie (nielicząc samego antenata) szesnaście *person lirycznych*, jednak zbiór ten można by poszerzyć o kolejne figury (Józef Zdzisława Anatolskiego, Anna Wojciecha Mroza, Osobny Urszuli Koziół, Samotny oraz Georg Trakl Roberta Gawłowskiego itd.)⁴⁰⁶.

Konstruując galerię sukcesorów, starałam się przede wszystkim ukazać wielość formuł *person lirycznych* oraz odmienne sposoby ich funkcjonalizowania przez poszczególnych poetów. Zależało mi głównie na tym, by zaprezentować różnorodność możliwości, jakie otwiera stosownie owej kategorii nadawczej w liryce. Wnioskując z dokonanych analiz, jest ich sporo. „Naznaczona cielesnością” formuła antenata – Pana Cogito (*persony/persomy*), wpisująca tę postać w niecichnącą dyskusję na temat Kartezjańskiego podziału na *res cogitans* i *res extensa* oraz włączająca sensory i typy metaforyzacji, które w ponowoczesnym obrazie kultury zajmują istotne miejsce, bez wątpienia przyczyniła się do sukcesu i niegasnącej popularności tej, powołanej do życia przeszło trzydzieści lat temu, figury.

⁴⁰³ Na problematyczne kwestie związane z pojawianiem się tzw. Nowych Roczników ukazywałam w przypisie 299.

⁴⁰⁴ D. T. Lebioda: *Dzieci Pana Cogito...*, s. 146. (Podkreślenia autora cytowanego artykułu).

⁴⁰⁵ Tamże.

⁴⁰⁶ W swym szkicu Dariusz Tomasz Lebioda wymienia nazwiska następujących poetów, w których twórczości występują „wyraziści bohaterowie liryczni”: Mirosław Książek, Mariusz Muszera, Jacek Olszewski, Lech Lement, Paweł Krzyżan (Zob.: D. T. Lebioda: *Dzieci Pana Cogito...*, s. 154).

Z kolei wprowadzenie przez Barańczaka N.N. sprawiło, że polemika twórcy *Dziennika porannego* z Herbertowskim niezłomnym (momentami wręcz nieludzkim) imperatywem etycznym stała się bardziej wyrazista i odbiła się szerokim echem w krytycznych zapisach.

Dla innych twórców – w tym chociażby Ewy Lipskiej, Adama Kalbarczyka – zastosowanie kategorii *persony lirycznej* „zainspirowane zostało” chęcią poszukiwania nowych możliwości wyrazu, sprawdzenia dostępnych poetyckich narzędzi⁴⁰⁷. Stwarzając formułę *inter-persony* (pana Schmetterlinga) Lipska otworzyła szeroki wachlarz tekstowych odniesień, znacznie rozszerzający możliwości interpretacji jej liryki.

Z przeprowadzonych obserwacji wynika ponadto, że szczególnie chętnie liczni poeci (Robert Gawłowski, Piotr Cieleśz, Krzysztof Ćwikliński, Aleksander Jensko, Izabela Filipiak, Ryszard Horodecki) posługiwali się kategorią *persony lirycznej* w swych debiutanckich tomach. Wykorzystywanie takiego rozwiązania formalnego nie tylko poświadcza silny wpływ donośnego głosu Pana Cogito na lirykę młodych, ledwie wstępujących na literacką scenę twórców, ale, w moim przekonaniu, może być rozpatrywane w kategoriach swoistego „chwytu reklamowego”. Debiutujący poeta, jawnie odnoszący się do dokonań już uznanego twórcy, znacznie zwiększa przecież swe szanse na to, by nie ująć uwadze krytyków. Zabieg ten, wnioskując z prześledzonego materiału historycznoliterackiego, okazał się wyjątkowo skuteczny. Większość debiutanckich tomów, w których pojawiła się *persona liryczna*, zostało ocenionych bardzo pozytywnie. Zdarzało się nawet, że recenzenci, wręcz automatycznie, odnosili, występujące w nich figury, do Herbertowskiej *persony*, choć niektóre z nich (Haldern Jenski) wcale nie ujawniały bliższych związków z Panem Cogito.

Na koniec pozostaje jeszcze zapytać o kwestie nieco bardziej formalne – czy teoretyczne ustalenia dotyczące kategorii *persony lirycznej* pomieszczone na początku dysertacji mogą być utrzymane z punktu widzenia całości i wobec poetyckiej praktyki? Innymi słowy, czy sformułowana przeze mnie definicja tej instancji nadawczej sprawdza się w praktyce?

Mówiąc uczciwie – i tak, i nie. W wyjściowej prezentacji mojego szerokiego pojmowania kategorii ‘*persony lirycznej* – osoby’, za znamienne cechy tej figury poetyckiej

⁴⁰⁷ O poetyckich eksperymentach autora *Strusiowiska* Leszek Szaruga pisze w recenzji *Obrazków* następująco: „Epika w poezji zmienia swe kształty, poszukuje formy, która winna sprostać współczesności, nasycy się liryką, lecz przecież właśnie taka przenikalność jest jedną z fundamentalnych cech literatury naszego czasu. Podobne wyzwanie przyjął ostatnio jeden z debiutantów. Tom Adama Kalbarczyka, *Obrazki*, opublikowany przez lubelskie wydawnictwo Norbertinum, jest właśnie próbą poetyckiej opowieści” (L. Szaruga: *Absolutna bariera...*, s. 8).

uznałam jej celowe i silne uwyrażnienie przez danego poetę pośród innych instancji mówiących, obecnych w jego poezji (osiągnięte chociażby poprzez przydawanie *personie* imienia), trwałość (długodystansowość) jej „tekstowej egzystencji”, powierzanie tej figurze skomplikowanych (zmieniających się w konkretnych wierszach) funkcji nadawczych oraz „zanieczyszczenie” *persony* – raz w mniejszym, raz w większym stopniu – śladami osobowości empirycznego autora.

Tymczasem z przeprowadzonych analiz wynika, że podstawowym, konstytutywnym wyznacznikiem *persony lirycznej* jest złożoność relacji, jakie łączą tę figurę poetycką z samym poetą. Pozostałe cechy, choć również niezwykle istotne (i nawet bardziej zauważalne na pierwszy rzut oka – przydomek, „żywotność” *persony*) sytuują się na drugim miejscu.

Związki *persony lirycznej* z empirycznym autorem mogą ujawniać się na różnych płaszczyznach (światopoglądu – Pan Cogito, N.N., Nikodem, Madame Intuita, zbieżności doświadczeń – pacjent Z., zamięłowań lekturowych – pan Schmetterling, uwikłań socjologicznych – Jaskierko krasnal, typu osobowości – Gnykć). Mogą przybierać formy oscylujące od silnej identyfikacji (Jaskierko, Madame Intuita) do niemalże całkowitego odrzucenia, negacji (N.N.). Nigdy jednak nie powinny osiągać poziomu obojętności. W przypadku relacji twórca-*persona liryczna* neutralność zostaje uchylona. Z tego względu, nieujawniający żadnych związków ze swym fundatorem Haldern Jenski, choć spełnia dwa inne kryteria (imię, długotrwałość), nie może być w moim przekonaniu, traktowany jako *persona liryczna*. Według mnie jest on, podobnie występujący w tym tomie Szklany Kret czy Pan Anatol, jednym bohaterów lirycznych, którymi twórca *Jesieni Halderna* zaludnia swe dziwne, poetyckie światy.

Choć niniejsza dysertacja z całą pewnością nie wyczerpuje złożonego problemu szczególnie nośnej we współczesnym literaturoznawstwie kategorii *persony lirycznej*, być może jednak przyczyni się do usystematyzowania pojmowania tej figury, stwarzając z niej narzędzie użyteczne przy interpretacji najnowszej liryki.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

POEZJE:

- Barańczak S.: *Wiersze zebrane*. Kraków 2007.
- Cielesz P.: *Jeszcze maleńka europa*. Bydgoszcz 1987.
- Czarnota J.: *Horyzonty pionowe*. Warszawa 1987.
- Ćwikliński K.: *Listopad Biskupa Jansena*. Warszawa 1986.
- Filipiak I.: *Madame Intuita*. Warszawa 2002.
- Gawłowski R.: *Marko Polo*. Warszawa 1987.
- Herbert Z.: *Wiersze zebrane*. Kraków 2008.
- Horodecki R.: *Sum ergo cogito*. Gdańsk 2009.
- Jensko A.: *Jesień Halderna*. Kraków 1985.
- Kalbarczyk A.: *Obrazki*. Lublin 1992.
- Lebioda D. T.: *Pole umierającej kraski*. Kraków 1988.
- Lipska E.: *Żywa śmierć*. W: Tejże: *Wakacje mizantropa*. Kraków 1993.
- Lipska E.: *Ludzie dla początkujących*. Poznań 1997.
- Lipska E.: *Uwaga stopień*. *Wiersze wybrane*. Kraków 2002.
- Sikorski A.: *Ślimaczy dzwonniki*. Poznań 1985.
- Sławek T.: *Staw*. Kraków 1982.
- Strąk A.: *Co się zdarzyło Sejmurowi*. Łódź 1984.
- Strąk A.: *Węch*. Łódź 1988.
- Suchanek J.: *Pusto*. Sosnowiec 2007.

ANTOLOGIE:

- Pokolenie które wstępuje 1975-1980. Antologia*. Oprac. J. Leszin-Koperski, A. K. Waśkiewicz. Warszawa 1981.

Poeta jest jak dziecko. Nowe Roczniki. Antologia. Oprac. M. Chrzanowski, Z. Jarzyna, J. Koperski. Warszawa 1987.

DRAMAT:

Herbert Z.: *Dramaty*. Wrocław 1997.

PROZA:

Bernhard T.: *Autobiografie*. Przeł. S. Lisiecka. Kraków 1998.

Eco U.: *Imię róży*. Przeł. A. Szymanowski. Warszawa 2009.

Herbert Z.: *Labirynt nad morzem*. Warszawa 2000.

Kesey K.: *Lot nad kukulczym gniazdem*. Przeł. T. Markowicz. Warszawa 1981.

Schulz B.: *Sklepy cynamonowe*. Kraków 1957.

KSIĄŻKI KRYTYCZNE, ESEJE, WYWIADY:

Barańczak S.: *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. Londyn 1988.

Barańczak S.: *Zaufać nieufności : osiem rozmów o sensie poezji 1990-1992*. Red. K. Biedrzycki. Kraków 1993.

Gorczyńska R.: *Sztuka empatii. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 68.

Kornhauser J., Zagajewski A.: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974.

Moją ojczyzną jest język. Z Ewą Lipską rozmawia Bożena U. Zaremba. „Przegląd Polski” 9 września 2005.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

OPRACOWANIA POŚWIĘCONE ŻYCIU I TWÓRCZOŚCI ZBIGNIEWA HERBERTA:

- Adamiec M.: *Odejście Pana Cogito*. „Tytuł” 1991, nr 4.
- Adamiec M.: „...Pomnik trochę niezupełny...”. *Rzecz o apokryfach i poezji Zbigniewa Herberta*. Gdańsk 1996.
- Antoniuk M.: *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*. Kraków 2009.
- Balcerzan E.: *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności (Zbigniew Herbert)*. W: Tegoż: *Poezja polska w latach 1939-1965*. Cz. II. Warszawa 1982.
- Barańczak S.: *Cnota, nadzieja, ironia*. W: Tegoż: *Tablice z Macondo. Osiem prób wytłumaczenia, po co ui daczego piszę*. Londyn 1990.
- Barańczak S.: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław 1994.
- Błoński J.: *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*. „Poezja” 1970, nr 3.
- Brzozowski J.: *Pan Cogito Zbigniewa Herberta*. Warszawa 1991.
- Brzozowski J.: *Geneza Pana Cogito*. „Prace Polonistyczne, seria XVIII (1993).
- Brzozowski J.: *Antyk Herberta*. W: *Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku*. Red. A. Brodska, E. Sowska-Teremiasz. Wrocław 1992.
- Cieślak T.: *Narzędzie i odrębna „ja”? Motyw i symbolika ręki w twórczości poetyckiej Zbigniewa Herberta*. „Prace Polonistyczne”. 1993, seria XLVIII.
- Dlaczego Herbert. Wiersze i komentarze*. Red. M. Woźniak-Łabieniec, Łódź 2004.
- Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści*. Red. J.M. Ruszar. Lublin 2006.
- Dlaczego Herbert. Wiersze i komentarze*. Red. K. Poklewska. Łódź 1992.
- Dlaczego Herbert. Wiersze, komentarze, interpretacje*. Red. M. Woźniak-Łabieniec. Łódź 2004.
- Czerniawski A.: *Herbert, Homer, Sokrates*. „Oficyna Poetów” 1971 nr 4.
- Czytanie Herberta*. Red. P. Czapliński. Poznań 1995.
- Dedecius K.: *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 3.
- Dąbrowski M.: *Hamlet i Fortynbras*. „Tygodnik Powszechny” 1971 nr 8.
- Drzewucki J.: *Dusza Pana Cogito i ucho*. „Rzeczpospolita” 1998, nr 176.
- Drzewucki J.: *Sprawy ostateczne, filozofia kaca i szachy*. „Rzeczpospolita” 1998, nr 114.

- Drzewucki J.: *Akropol i cebula. O Zbigniewie Herbercie*. Warszawa 2004.
- Dybciak K.: *Ocalanie wartości w dziele Zbigniewa Herberta*. „Akcent” 1989, nr 2.
- Dybciak K.: *Poezja-pokolenia-światopoglądy. Miłosz i Herbert*. W: *Polska liryka religijna*. Red. S. Sawicki, P. Nowaczyński. Lublin 1983.
- Franaszek A.: *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*. Londyn 1998.
- Garbol T.: *Chrzest ziemi. Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*. Lublin 2006.
- Grądział J.: *Dotykane świata*. „Arkusz” 1999, nr 4.
- Gutowski W.: *Świadek odbóswionej wyobraźni. Sacrum chrześcijańskie w poezji Zbigniewa Herberta*. „Prace Polonistyczne” 1993, seria XLVIII.
- Fiut A.: *Dwa spojrzenia na antyk, Kawałcis i Herbert*. „Kwartalnik Artystyczny” 1996, nr 3.
- Herbert i znaki czasu. Colloquia Herbertiana*. Red. E. Feliksiak. Białystok 2001.
- Herbert. Poetyka, wartości, konteksty*. Red. E. Czaplewicz. Warszawa 2002.
- Herbert [nie]oswojony*. Red. W. Browarny, J. Orska. Wrocław 2008.
- Jochemczyk M.: *Nieludzki? Arcyludzki? Kreacje postaci anioła w twórczości Zbigniewa Herberta*. „Postscriptum Polonistyczne” 2008, nr 2.
- Kaliszewski A.: *Gry Pana Cogito*. Łódź 1990.
- Kopciński J.: *Radio, maska i oko wewnętrzne*. „Rekonstrukcja poety” Zbigniewa Herberta. „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 1.
- Kornhauser J.: *Struna światła – między ocaleniem a niepokojem*. „Teksty Drugie” 2000, nr 3.
- Kornhauser J.: *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*. Kraków 2001.
- Kraskowska E.: *Męski wiek Pana Cogito*. „Twórczość” 1984, nr 8.
- Kwiatkowski J.: *Imiona prostoty*. W: Tegoż: *Klucze do wyobraźni, szkice o poetach współczesnych*. Kraków 1973.
- Kwiatkowski J.: *Polski archetyp oblężenia. Historia-Sienkiewicz-Mroźek-Herbert*. W: Tegoż: *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)*. Kraków 1995.
- Lam A.: *Kim jest Pan Cogito*. „Nowe Książki” 1974, nr 9.
- Lam A.: *Dialogowość poezji Herberta*. „Teksty” 1976, nr 1.
- Lam A.: *Lupus in fabula czyli o dialogiczności poezji (na przykładzie Zbigniewa Herberta)*. W: Tegoż: *Lupus i n fabula. Szkice literackie*. Kraków 1988.
- Lam A.: *Herbert przed debiutem książkowym*. „Prace Polonistyczne” 1993, seria XLVIII.
- Legeżyńska A.: *Zbigniewa Herberta wiersze ostatnie*. „Polonistyka” 1998, nr 9.
- Ligęza W.: *Elegie Zbigniewa Herberta*. „Prace Polonistyczne” 1993, seria XLVIII.
- Łukasiewicz J.: *Rozmowy z poległym*. „Tytuł” 1993, nr 3.

- Łukasiewicz J.: *Poezja Zbigniewa Herberta*. Warszawa 1995.
- Łukasiewicz J.: *Herbert*. Wrocław 2001.
- Maciąg W.: *O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław 1986.
- Maciąg W.: *Jak sprostać klasykom? „Pan Cogito” Zbigniewa Herberta*. W: Tegoż: *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918-1998*. Kraków 1992.
- Mazurek D.: *Epilog życia*. „Kresy” 1998, nr 3
- Mazurkiewicz-Szczyszek A.: *W asyście jakich dzwonów. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*. Lublin 2008.
- Michałowski P.: *Brulion testamentu klasyka*. „Pogranicza” 1998, nr 4.
- Mikołajczak M.: *„W cieniu heksametru”. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*. Zielona Góra 2004.
- Mikołajczak M.: *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*. Wrocław 2007.
- Mizińska J.: *Herbert – Odyseusz*. Lublin 2001.
- Mścisz R.: *Pan Cogito między śmiercią a trwaniem*. „Fraza” 1998, nr ¾.
- Najder Z.: *O poezji Zbigniewa Herberta*. „Twórczość” 1956, nr 9.
- Najder Z.: *Ojczyzna i naród w poezji Zbigniewa Herberta*. „Ethos” 2000, nr 4.
- Nasiłowska A.: *Pan Cogito i patos*. „Więź” 1988, nr 3.
- Niepewna jasność tekstu: szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998-2008*. Red. J.M. Ruszar. Kraków 2009.
- Nieukerken van A.: *Ironiczny konceptyzm: nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 2004.
- Opacka-Walasek D.: *„...pozostać wiernym niepewnej jasności. Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*. Katowice 1996.
- Opacka-Walasek D.: *Czytając Herberta*. Katowice 2001.
- Piotrowiak M.: *Czarne drzewa. Wokół Dębów Zbigniewa Herberta*. „Postscriptum Polonistyczne” 2008, nr 2.
- Piwińska M.: *Zbigniew Herbert i jego dramaty*. „Dialog” 1963, nr 8. Ruszar J.M.: *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*. Lublin 2004.
- Polanowski T.: *Herberta dawne i nowe propozycje*. „Tygodnik Powszechny” 1973, nr 42.
- Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*. Red. W. Ligęza. Lublin 2005.
- Poznawanie Herberta*. Oprac. A. Franaszek. Kraków 1998.
- Poznawanie Herberta 2*. Oprac. A. Franaszek. Kraków 2000.

- Prokop J.: *Raport z oblężonego Miasta po (prawie) dwudziestu latach*. „Ethos” 2000, nr 4.
- Przybylska M.: *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji*. Kraków 2009.
- Skubalanka T.: *Herbert, Szymborska, Różewicz. Studia stylistyczne*. Lublin 2008.
- Siedlecka J.: *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*. Warszawa 2002.
- Siemaszko P.: *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*. Bydgoszcz 1996.
- Śliwiński P.: *Krytyk, który się waha. Trzy przymiarki do portretu Zbigniewa Herberta*. W: Tegoż: *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*. Warszawa 2007.
- Śpiewak P.: *Przygody człowieka myślącego*. „Twórczość” 1974, nr 7.
- Sosnowska D.: *Pan Cogito i N. N.* „Znak” 1995, nr 5.
- Stankowska A.: *Wyobrażenia Pana Cogito*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 4.
- Stankowska A.: *Ból i narracja*. „Arkusz” 1998, nr 9.
- Szymańska A.: *Pośrednik wolności*. „Przegląd Powszechny” 1998 nr 7/8.
- Tischner J.: *Czółno i całun*. „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 137.
- Trznadel J.: *Herbert w cywilu, czyli Pan Cogito*. W: Tegoż: *Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem*. Warszawa 1989.
- Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*. Red. M. Woźniak-Łabieniec. Kraków 2001.
- Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*. Red. K. Szczypka. Wrocław 2000.
- Urbankowski B.: *Poeta, czyli człowiek zwielokrotniony. Szkice o Zbigniewie Herbercie*. Radom 2004.
- Wiśniewska L.: *Między biegunami i na pograniczu. O „Białym małżeństwie” Tadeusza Różewicza i poezji Zbigniewa Herberta*. Bydgoszcz 1999.
- Wyka K.: *Składniki struny świetlnej*. W: Tegoż: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977.
- Wyraz wyluskany z piersi. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*. Red. B. Gautier. Lublin 2006.
- Zaworska H.: *Słodka groza. „Epilog burzy” Zbigniewa Herberta*. „Wprost” 1998, nr 26.
- Zawistowska-Toczek B.: *Stary poeta. Ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*. Lublin 2008.
- Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Red. J. M. Ruszar. Lublin 2006.

OPRACOWANIA OGÓLNE DOTYCZĄCE NOWEJ FALI:

- Burkot S.: *Nowa Fala i kontynuacje*. W: Tegoż: *Literatura polska w latach 1939-1989*. Warszawa 1993
- Czapliński P., Śliwiński P.: *Pokolenie na rozdrożu*. W: Tychże: *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999.
- Kisiel M.: *Strategia i poetyka Nowej Fali*. W: Tegoż: *Wokół 1968 roku. Studia i szkice o polskiej literaturze współczesnej*. Red. W. Wójcik. Katowice 1992.
- Kucharska-Dziedzic A.: *Pokolenie 68 wobec twórczości i postawy Zbigniewa Herberta*. W: *Herbert i znaki czasu*. Red. E. Felisiak. Białystok 2001.
- Nyczek T.: *Powiedz tylko słowo: szkic o poezji pokolenia 68*. Warszawa 1985.
- Pawelec D.: *Pokolenie '68: wybrane zagadnienia języka artystycznego*. W: *Cezury i przełomy: studia o literaturze polskiej XX wieku*. Red. K. Krasuski. Katowice 1994.
- Szulc Packalèn M. A.: *Pokolenie 68. Studium om poezji polskiej lat siedemdziesiątych*. Warszawa 1997.
- Tokarz B.: *Poetyka Nowej Fali*. Katowice 1990.
- Układy sprawdzeń. W kręgu Nowej Fali*. Oprac. P. Majerski Katowice. 1997.
- Żywioły wyobraźni poetyckiej pokolenia '68*. Red. A. Czabanowska-Wróbel, I. Misiak. Kraków 2010.

OPRACOWANIA POŚWIĘCONE TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA BARAŃCZAKA:

- Biedrzycki K.: *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków 1995.
- Bolecki W.: *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka*. W: Tegoż: *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 1991.
- Demińska-Pawelec J.: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999.
- Łukasiewicz J.: *„Sztuczne oddychanie” – poemat satyryczny*. W: Tegoż *Oko poematu*. Wrocław 1991.
- Kandziora J.: *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*. Warszawa 2007.
- Pawelec D.: *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*. Katowice 1992.
- Pawelec D.: *Czytając Barańczaka*. Katowice 1995.

Pawelec D.: *Od Grudnia do Sierpnia – Stanisław Barańczak jako poeta*. W: Tegoż: *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu*. Katowice 1998.

Sosnowska D.: *Pan Cogito i N. N.*, „Znak” 1995, nr 5.

Uniłowski K.: *Nawoływanie Boga. Nad wierszem Stanisława Barańczaka N.N. próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy*. W: *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje*. Red. W. Wójcik. Katowice 1994.

OPRACOWANIA POŚWIĘCONE TWÓRCZOŚCI EWY LIPSKIEJ:

Adamkiewicz J. K.: *Intymne i publiczne*. „Nowy Wyraz” 1979 nr 5.

Chybiński W.: *Żywa śmierć i martwe życie*, „Nowy Medyk” 1979, nr 17.

Klejnocki J.: *Zaufać nieufności?* „Res Publica Nowa” 1998, nr 9.

Lisowski K.: *Otchłań, która nas łączy*. „Nowe Książki” 1998, nr 4.

Łuszczkiewicz P.: *Rondo Lipska*. „Tygodnik Kulturalny” 1988 nr 3.

Nic nie jest pewne. O twórczości Ewy Lipskiej. Red. A. Morawiec, B. Wolska. Łódź 2005.

Matuszewski R.: *Współczesna poezja polska*. „Polonistyka”, nr 2.

Nyczek T.: *Dom wariatów*, „Echo Krakowa” 1979, nr 94.

Olszański G.: *Śmierć udomowiona. Szkice o wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej*. Katowice 2006.

Poprawa A.: *Ale jest pewność, że to Lipska*. „Odra” 2004.

Sobolewska A.: *Najprostsza rozpacz*. „Twórczość” 1980, nr 2.

Szałasta-Rogowska B.: *Poznawanie Lipskiej*. „Śląsk” 1998, nr 8.

Wolski J.: *„Łączy nas wspólne zakłopotanie”*. „Literatura” 1998, nr 6.

Wyka M.: *Język nad przepaścią*. „Dekada Literacka” 1998, nr 3.

Zieliński M.: *Śmieszność i milczenie*. „Twórczość” 1979 nr 9.

Żukowski T.: *Jedna z najśmielszych wypraw wyobraźni*. „Twórczość” 1983, nr 3.

OPRACOWANIA POŚWIĘCONE TWÓRCZOŚCI IZABELI FILIPIAK:

- Galant A.: *Intuicja to za mało*. „Kresy” 2003 nr 2.
- Kraskowska E.: *Madame Intuita zabiera głos*. „Arkusz” 2003, nr 3.
- Nasiłowska A.: *Intuita i intuicja*. „Nowe Książki” 2003, nr 4.
- Stankowska A.: *Ironia i przekład*. „Arkusz” 2003, nr 3.
- Stankowska A.: *Między ironią a przekładem. O Madame Intuita Izabeli Filipiak z nieustającym odniesieniem do Pana Cogito Zbigniewa Herberta*. W: Tejże: *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*. Poznań 2007.

OPRACOWANIA POŚWIĘCONE TWÓRCZOŚCI INNYCH POETÓW, W KTÓRYCH LIRYCE WYSTĘPUJĄ PERSONY LIRYCZNE:

- Brudnicki J. Z.: *Podróż z książką poetycką. Z witryny Instytutu Wydawniczego PAX*. „Kierunki” 1990.
- Chwin S.: *Sytuacja etyczna debiutu*. „Litteraria” 1975, nr 9.
- Drzewucki J.: *Samotny, a więc każdy*. „Rzeczpospolita” 1997, nr 188.
- Filipczak E.: *Budowanie nie istniejącego domu*. „Poezja” 1988 nr 12.
- Jaworski R.: *Wpisywanie się w ponadczasowe*. „Życie Literackie” 1989, nr 13.
- Kisiel M.: *Przegląd*. „Studio” 1993. T. 2.
- Kisiel M.: *Poezjozofia. Wprowadzenie do poezji Tadeusza Ślawka*. W: *Dialog regionów: Tłumaczenie kultur*. Red. S. Krawczyk, P. Majerski. Czerwionka-Leszczyny. 2010.
- Klajman-Gomolińska E.: *Tak mi pusto, Panie...*. „Akant” 2008, nr 3.
- Koryl J.: *Misterium życia i śmierci*. „Poezja” 1989 nr 10/12.
- Marczyk M.: *Bez poetyckiego ogonka*. „Kultura” 1988, nr 27.
- Lebioda D. T.: *Debiuty z Italią w tle*. „Nowe Książki” 1988, nr 1.
- Lebioda D. T.: *Źródło – mit*. „Nurt” 1987, nr 10.
- Lebioda D. T.: *Andrzej Sikorski*. <http://lebioda.wordpress.com/2009/12/27/andrzej-sikorski/>.
- Lebioda D. T.: *Pragnienie śmierci*. Bydgoszcz 1996.
- Majerski P.: *Kresowy bezkres*. „Śląsk” 2007, nr 1.
- Mikrut I.: *Na początku było Pusto....*. „Śląsk” 2007, nr 10.
- M. Cz.: *10 zdań...*. „Topos” 2008, nr 5 (102).
- Obarski M.: *Rajski cmentarz*. „Pismo Literacko-Artystyczne” 1989, nr 2.

Olszewski T.: *W stronę zwątpienia*. „Nowe Książki” 1989.

Pawelec D.: *Rozbiórka nowych roczników* „Tak i Nie” 1989, nr 15 (312).

Rosiek S.: *Dzielić? Łączyć?* „Littetaria” 1977, nr 11.

Siwczyk K.: *Persona „Pusto”*. „Migotania i Przejaśnienia” 2009, nr $\frac{3}{4}$ (24/25).

Szaruga L.: *Absolutna bariera. Adam Kolbarczyk – Obrazki*. „Dekada Literacka” 1993, nr 16.

Szymoniak K.: *Węzły śmierci*. „Nurt” 1989, nr 4.

Waśkiewicz A. K.: *Ósma dekada*. Wrocław 1982.

Winiarski J.: *Pusto, niezwykle nowy znajomy Piórka i Cogito*. www.nieszuflada.pl.

OPRACOWANIA HISTORYCZNO- I TEORETYCZNOLITERACKIE:

Abramowska J.: *Rekonstrukcje i konstrukcje. Studia literackie*. Poznań 2003.

Balcerzan E.: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*, Wrocław 1968.

Balcerzan E.: *Poezja polska w latach 1939 – 1965*. Warszawa 1988.

Bator J.: *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”*. „Teksty Drugie” 2000, nr 6.

Bielik-Robson A.: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004.

Bloom H.: *Lęk przed wpływem*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002.

Cackowski Z.: *Ból i cierpienia a świadomość ludzka*. „Akcent” 1922, nr 4.

Cichowicz S.: *Moje ucho a księżyc. Dywagacje, diagnozy*. Gdańsk 1996.

Cierpienie w literaturze polskiej. Red. K. Dybciak. Siedlce 2002.

Cixous H.: *Śmiech Meduzy*. Przeł. A. Nasiłowska. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.

Codzienne, przedmiotowe, codzienne. Język nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku. Red. H. Gosk. Izabelin 2002.

Dudek J.: *Poezja polska XX wieku wobec tradycji*. Kraków 2002.

Dybel P.: *Ziemscy, słowni, cieleśni*. Warszawa 1988.

Elliott R. C.: *The literary persona*. Londyn 1982.

Filipiak I.: *Świadectwa. Ankieta „Tekstów Drugich”*. „Teksty Drugie” 1996.

Filipiak I.: *Kraina tysiąca płci*. „Res Publica Nowa” 1997, nr 11.

Filipiak I.: *Język prozy współczesnej. Rozmowy „Literatury”*. „Literatura” 1999 nr 2.

Irigaray L.: *Ciało-w-ciało z matką*. Tłum. A. Araszkiewicz. Kraków 2000.

- Ja, autor. *Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*. Red. A. Śnieżka. Warszawa 1996.
- Jameson F.: *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Oprac. R. Nycz. Kraków.
- Janowska M.: *Postać – człowiek – charakter. Modernistyczna personologia w twórczości Zofii Nałkowskiej*, Kraków 2007.
- Jaxa-Rożen H.: *Feministyczna krytyka literacka. Krótkie wprowadzenie*. Pruszków 2006.
- Kłosińska K.: *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice 2010.
- Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006.
- Kwiatkowski J.: *Felietony poetyckie*. Kraków 1982.
- Legeżyńska A.: *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*. Warszawa 1996.
- Legeżyńska A.: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999.
- Lipszyc A.: *Międzyludzkie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*. Kraków 2004.
- Łebkowska A.: *Postać w perspektywie współczesnego dyskursu o narracji*, „Ruch Literacki” 2002, z. 3.
- Łebkowska A.: *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*. Kraków 2008.
- Łukasiewicz J.: *Próba ciała*. W: Tegoż: *Laur i ciało*. Warszawa 1991.
- Maciejewski J.: *Literatura w świetle kerygmatu*. W: Tegoż: „*ażby ciało powróciło w słowo*”. *Próba kerygmatacznej interpretacji literatury*. Lublin 1991.
- Maciąg W.: *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918 – 1980*. Wrocław 1992.
- Maski*. Wyb. i oprac.: M. Janion, S. Rosiek. Gdańsk 1986.
- Między ciałem a słowem*. Red. L. Wiśniewska. Bydgoszcz 2001.
- Nasiłowska A.: *Persona liryczna*. Warszawa 2000.
- Nycz R.: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997.
- Okopień-Sławińska A.: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. Kraków 1998.
- Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*. Red. E. Balcerzan, W. Bolecki. Warszawa 2000.
- Osoby*. Wyb. i oprac.: M. Janion, S. Rosiek. Gdańsk 1984.
- Pawelec D.: *Świat jako Trzy. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*. Katowice 2003.

- Pietrych K.: *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*. Łódź 2009.
- Podmiot i tekst w literaturze XX wieku. Warsztaty interpretacyjne*. Red. H. Gosk. Warszawa 2006.
- Przybylski R.: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978.
- Przymuszała B.: *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*. Kraków 2006.
- Rymkiewicz J. M.: *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*. Warszawa 1967.
- Rymkiewicz J. M.: *Dwór nad Narwią*. W: Tegoż: *Dwie komedie*. Warszawa 1980.
- Sławiński J.: *O kategorii podmiotu lirycznego*. W: Red. A. Bereza. *Wiersz i poezja. Czwarta konferencja teoretycznoliteracka*, Wrocław 1966.
- Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa 2002.
- Stala M.: *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*. Kraków 1994.
- Śliwiński P.: *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*. Warszawa 2007.
- Tadeusz Nowak. Zbiór recenzji i szkiców o twórczości pisarza*. Oprac. J. Z. Brudnicki. Warszawa 1981.
- Twarz*. Red. A. Chojecki, S. Rosiek. „Punkt po punkcie” 2000, z. 1.
- Wojda D.: „Zjadanie umarłych”. *Tradycja według Jarosława Marka Rymkiewicza*. „Kronos” 2008, nr 2.
- Woźniak-Łabieniec M.: *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*. Kraków 2002.
- Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*. Red. M. Lalek. Szczecin 1993.
- Zach J.: *Miłosz i poetyka wyznania*. Kraków 2002.
- Zieniewicz A.: *Obecność autora. Style rzeczywistości w Sylwie współczesnej*. Warszawa 2001.

KONTEKSTY:

- Bauman Z.: *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*. Toruń 1995.

- Białostocki J.: *Mój film: okręt szaleńców*. „Kino” 1979, nr 167.
- Bremer J.: *Problem umysł-ciało. Wprowadzenie*. Kraków 2001.
- Ciesielski R. T.: *Metamorfozy maski. Koncepcja Josepha Campbella*. Poznań 2006.
- Descartes R.: *Człowiek. Opis ciała ludzkiego*. Przeł. A. Bednarczyk. Warszawa 1989.
- Hobbes T.: *Elementy filozofii*. Tłum. Cz. Znamierowski, Warszawa 1956.
- Jung K. G.: *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Warszawa 1993.
- Kępiński A.: *Twarz i ręka*, „Teksty” 1977, nr 2.
- Kołąkowski L.: *Bóg nam nic nie jest winny. Krótka uwaga o religii Pascala i o duchu jansenizmu*. Kraków 2001.
- Kopania J.: *Etyczny wymiar cielesności*. Kraków 2002.
- Kopania J.: *Człowiek jako res cogitans*. W: Tegoż: *Szkice Kartezjańskie*. Kraków 2008.
- Lévinasa E.: *Etyka i nieskończony. Rozmowy z Philipp'em Nemo*, przeł. B. Opolska-Kokoszka, „Teksty Filozoficzne” 1991.
- Merleau-Ponty M.: *Słowo i ciało jako ekspresje*. W: Tegoż: *Proza świata. Eseje o mowie*. Warszawa 1976.
- Michalek B.: *Filmy, które widzieliśmy: bunt w szpitalu*. „Kino” 1976, nr 122.
- Poulet G.: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Wyb.: J. Błoński, M. Głowiński. Warszawa 1977.
- Scheler M.: *O zjawisku tragiczności*. Przeł. R. Ingarden. Lwów 1938.
- Sułkowski B.: *Szpital psychiatryczny jako metafora społeczeństwa. Dwa typy zachowań prospołecznych*. „Przegląd Humanistyczny” 1990, nr 3.
- Sharp D.: *Leksykon pojęć i idei Carla Gustava Junga*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 1998.
- Terytorium i peryferia cielesności. Ciało w dyskursie filozoficznym*. Red. A. Kiepas, E. Struzik. Katowice 2010.
- Tischner J.: *Filozofia dramatu*. Kraków 2006.
- Ziółkowski M.: *Filozofia René Descartes'a*. Warszawa 1989.

LITERATURA POMOCNICZA:

- Kopaliński W.: *Słownik symboli*. Warszawa 1990.
- Słownik polsko-laciński*, oprac. K. Kumaniecki, Warszawa 1975.

Tresidder J.: *Słownik symboli*. Warszawa 2005.